герої

та знаменитості в українській культурі



Український центр культурних досліджень
Інститут культурної політики

Герої та знаменитості в українській культурі

Київ — 1999

Герої та знаменитості в українській культурі / О.Гриценко (редактор-упорядник). — К.: УЦКД, 1999. — 352 с.

ISBN 966-95394-5-5

Колективна монографія присвячена проблематиці культурних героїв та знаменитостей в українській культурі протягом кількох століть і становить продовження досліджень, розпочатих у виданні “Нариси української популярної культури” (1998). Видання складається з кільканадцяти розділів, присвячених окремим видатним постатям української історії та сучасного життя, а власне — тому, як ці постаті “творяться” нашою культурою і нашим суспільством.

Розрахована на вчених-культурологів, студентів гуманітарних спеціальностей, на ширший читацький загал, який цікавиться проблематикою культурних досліджень.

Рецензенти: доктор іст. наук Н.М.Яковенко, професор Г.Грабович (Гарвардський ун-т).

Герої та знаменитості в українській культурі

Олександр Гриценко (редактор-упорядник),
Євгенія Кононенко, Олександр Різник, Микола Рябчук,
Валентин Солодовник, Максим Стріха, Сергій Тримбач,
Тарас Шумейко.

Видання здійснене за фінансової підтримки Міжнародного Фонду “Відродження”.

Макет: ПП “Санкрет”.
Художнє оформленни: В.Шемотюк, “К.І.С.”
Коректура: Н.Гончаренко

Підписано до друку 27.10.1999. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Таймс. Умов. друк. арк. 20,46.

ISBN 966-95394-5-5

Зміст

Передмова

У читача, який розкрив цю книжку, але незнайомий з нашою попередньою працею — "Нарисами української популярної культури" (1998), цілком природно можуть виникнути кілька запитань. По-перше, який смисл автори вкладають у поняття "герой в українській культурі"? Чи йдеться про героїв літературних та мистецьких творів (таких, що мають історичних осіб за прообрази), чи про тих історичних осіб, яких ми вважаємо "гідними звання героя" за їхні вчинки або ж особисті якості?

По-друге, чому саме ці, а не інші постаті стали об'єктами уваги й аналізу авторів цієї книжки? Чи ми вважаємо їх "найдостойнішими", "найгероїчнішими", чи просто "найбільш питомо-українськими" з-поміж відомих постатей нашої історії й культури?

Нарешті, чому автори взагалі взялися писати про широковідомих осіб, яким уже присвячено сотні книжок, тисячі статей, а більшості із згаданих у цій книжці — навіть кінофільми, поеми та опери? Невже автори відшукали якісь цілком нові, важливі факти, документи, свідчення, що принципово міняють наші уявлення про описуваних героїв, проливають на них цілком нове світло?

На ці запитання доцільно одразу ж дати більш-менш вичерпні відповіді, аби читач з'ясував, якого роду дослідження він знайде далі в цій книжці й чого, навпаки, не знайде. Почнімо з останнього запитання. Отож читач передусім не знайде в цій книжці розмірковувань про те, що є "справжній герой", а що — "несправжній", якого роду людина "гідна" або ж "негідна" вважатися героєм. Не знайде тут читач також жодних фактологічних відкриттів, жодного повідомлення про раніш невідомі події із життя наших героїв, зробленого внаслідок скрупульозного архівного пошуку абощо.

Справа в тім, що ми зосереджувалися на вивченні не історичних осіб — гетьмана Б.Хмельницького, поета й художника Т.Шевченка, композитора В.Івасюка, футбольного тренера В.Лобановського, не на задокументованих або ж забутих фактах їхнього життя, а на тому, як бачила й бачить ці постаті наша історична й культурна традиція, якими уявляє їх масова свідомість українців, з якими видатними подіями, ключовими поняттями, суспільними цінностями ці постаті асоціює.

З цього погляду "невідомі факти життя" в принципі не повинні бути об'єктом нашого інтересу з тієї простої причини, що, будучи невідомими для спільноти, вони ніяк не впливали на бачення цією спільнотою певної відомої постаті, на трактування її, як героя.

А герой, як ми його тут розуміємо, — це передусім постать широковідома. Це той, хто принаймні раз вчинив щось видатне, велике, й завдяки цьому уславився — як не серед сучасників, то в наступних поколіннях. Втім, сама концепція героїчного діяння помітно різниться в різних культурах і в різні епохи. Уславитися також можна неоднаково — іншими словами, існують різні види слави. Через це можна говорити про різні культурно й історично обумовлені види героїв, зокрема, про вид героя, найхарактерніший для певної національної культури. Іншими словами, ми виходили з припущення, що в українській культурі сформувалися свої більш-менш оригінальні концепції героїчного, свої "типи героїв", і поставили собі за мету ці концепції та типи виявити й проаналізувати на прикладах характерних представників цих гіпотетичних типів, себто — розглядаючи створені нашою культурно-історичною традицією постаті "типових українських героїв".

У цьому — наші відповіді на перше й друге з поставлених вище запитань. Ми, отже, не відбирали "десятку" чи "двадцятку" найславетніших ачи найгероїчниших постатей української історії й сьогодення, а натомість вибрали для дослідження створені українською "культурною комунікацією" віртуальні героїчні постаті, які, на наш погляд, добре уособлюють певні типи героїзму й славетності: герой-володар, герой-войовник, герой-геніальний митець, герой-мислитель, врешті, кілька типів сучасних "квазі-героїв", або ж знаменитостей (спортсмени, підприємці, естрадні зірки).

Навіщо потрібне таке дослідження? Адже прочитавши цю книжку, читач, як він уже, мабуть, зрозумів, не дізнається чогось нового про реального Шевченка чи Івасюка, Хвильового чи Марусю Чурай. Зате він, сподіваємося, чимало зрозуміє щодо того, "що ж ми за народ такий" (як любить запитувати В.Яворівський) — кого ми шануємо, уславлюємо, кому поклоняємося й за що, а звідси — які у нас суспільні цінності та ідеали, яким ми бачимо своє минуле і яким хотіли б бачити майбутнє.

Герої та знаменитості — дуже важливий елемент будь-якої культури. Ще Томас Карлайл у книзі "Сартор Ресартус, або ж про героїв та поклоніння героям" висловлював глибоке переконання, що немає кращого способу, аніж розвинене поклоніння героям, для стабілізації суспільного й політичного ладу. Для нього "поклоніння героям" було найдавнішим і найміцнішим елементом в суспільному й культурному житті людства. Саме в ньому він бачив "невмирущу надію на справедливе управління світом". Карлайл також вказав на зв'язок між типами героїв та типами культури, в яких вони існують: "Герої-боги, Пророки, Поети, Жерці — це форми героїзму, що належать давнім часам, ...деякі з них давно вже стали неможливими, тому й не показуються в нашому світі. Герой-письменник

є цілковито продуктом нової доби... Слід очікувати, що цей герой житиме, як одна з головних форм героїзму на майбутні часи".

Сучасний американський культуролог Ленс Стрейт пішов значно далі — він не просто наполягає на тісному зв'язку героїчного образу та культурного контексту, а стверджує: "В певному сенсі, не існує такої речі, як герой, є лише всякого роду "комунікація про героя". Без такого комунікування не було б героїв".

За Стрейтом, в історії існують три основні типи героїв, які відповідають трьом основним епохам розвитку культурної комунікації (усному, писемному, або ж друкованому, та електронному): герої "усні" (або ж "міфічні" у строгому смислі), що притаманні традиційному, до-гутенбергівському суспільству; герої "типографічні" (або ж, за Карлайлом, герої-письменники); нарешті, "електронні" герої наших днів (яких Д.Бурстін у своїй книжці "Імідж. Путівник по псевдо-подіях" зневажливо відносить до гатунку не справжніх героїв, а лише "знаменитостей", або ж "персоналізованих псевдо-подій", повністю витворених електронними мас-медіа).

Ідею багатьох різновидів героїв та героїзму заперечував Дж.Кемпбел у книжці "Герой з тисячею облич" (1949). Його концепція полягала в тому, що в культурі людства існує "мономіф", який лежить в основі всіх без винятку "героїчних" історій і виглядає таким приблизно чином: "Герой вирушає з буденного світу в області надприродних чудес; він зустрічається з надзвичайними, казковими силами і одержує вирішальну перемогу; потім герой повертається після дивовижних пригод і подвигів, винагороджений якоюсь новою силою чи багатством".

Американські культурологи Дж.Нахбар та К.Лоуз запропонували типологію героїв, яка відображає культурну та історичну специфіку американської культури. Для них загалом існують два типи героїв — Герой-громадянин та Герой-бунтівник: "Герої-громадяни — це постаті, що втілюють міфи, пов'язані з панівною течією в американському суспільстві, з традиційними цінностями громади й нації. Герої-бунтівники, навпаки, представляють ідеї та цінності, пов'язані з індивідуальною свободою, з необхідністю кидати виклик панівній течії, коли її потужні потоки загрожують змити права меншості на користь правил більшості".

Усі ці концепції, підходи та типології бралися до уваги авторами цієї книжки в їхній роботі, однак саме робота над матеріалом "українських героїв" змусила нас переглянути деякі із вищезгаданих концепцій. Передусім це стосується можливості однозначного співвіднесення однієї історичної постаті — одному "комунікаційному феноменові" героя в певній культурі. Ми з'ясували, що чим довше існує в національній культурі певна героїчна постать, тим більше видозмін і трансформацій відбуваються у ній, так що, у певному сенсі, одному історичному Хмельницькому чи

Шевченкові відповідають кілька досить відмінних віртуальних героїчних постатей.

Які головні причини розщеплення єдиної, хай і неоднозначної, історичної постаті на численні "комунікаційні феномени", кожен із своїм колом інтерпретаторів-обожнювачів, із своїм варіантом канонізованої біографії, в тому числі — кульмінаційного вчинку-подвига та втілених у героїчній постаті цінностей та ідеалів? Відповідь, принаймні часткова, є вже в самому запитанні — різні культурні, суспільні, політичні, навіть вікові групи мають різні уявлення про героїзм, про головні життєві цінності, про суть і призначення нації, національної держави; по-різному оцінюють ті чи інші історичні події, постаті, культурні явища. До того ж усі ці поняття еволюціонують у часі.

Однак усталений канон національних героїв має значно стабільніший, консервативніший, сказати б — інертніший характер, аніж політичні орієнтації національних еліт або мистецькі смаки молодого покоління. Отже, значно природнішим (і просто "технічно" легшим) виглядає переінтерпретація ролі й значення, ба навіть біографії уже прийнятого суспільством героя, аніж зведення на п'єдестал цілком нової постаті. Та навіть віддаючи перевагу останньому, нові міфотворці стикаються з непростою проблемою — що робити з учорашнім кумиром? Вочевидь, значно надійніше відвести йому якесь нове, хай і менш почесне місце, аніж "скидати з пароплава сучасності", аби його тут же підхопили ідеологічні опоненти. Звичайно, таке інструменталістське тлумачення явища "розмноження" культурних героїв грішить спрощеністю — насправді ці процеси значно складніші, суперечливіші і, так би мовити, стихійніші. Сама суперечливість і неоднозначність будь-якої помітної історичної постаті робить неминучим її регулярне переосмислення — принаймні науковцями.

Відповідь на поставлене вище питання може бути й інакшою: доки не витвориться власне національний дискурс, доти в ньому, природно, не сформується й власне національний ідеал героя — отже, на ранній стадії творення нації й культури співіснуватимуть, видозмінюючись, ідеали провідників, створені до-національною добою (етнічним фольклором, окремими суспільними групами тощо), або ж запозичені іззовні. Такі ідеали можуть "примірятися" різними культурними групами навіть до тієї самої історичної постаті.

Всі ці міркування привели нас до необхідності переглянути загальну схему вивчення героїв і героїзму в національній культурі, запропоновану в статті "Герой" із книжки "Нариси української популярної культури". Там основою для типології (а водночас і періодизації) був так званий "панівний медіум в національній культурі" (ідея, запозичена в Ленса Стрей-

та). Відповідно для кожної "героїчної доби" — усної, літературної, кінематографічно-електронної, визначалися (на разі гіпотетично) домінуючі типи героїв.

Та реальність виявилася складнішою. Такі національні герої, як, наприклад, Хмельницький чи Сірко, Шевченко чи Маруся Чурай, набували нових, своєрідних іпостасей (не втрачаючи певних базових символічно-ціннісних рис) у кожну нову "медіа-добу". Отже, дотримання засади окремого розгляду героїв кожної окремої "медіа-доби" призвело б до розбиття багатьох нарисів на дрібніші фрагменти — напр., про "усно-фольклорного" Хмельницького, про "літературно-панегіричного Хмельницького", про "Хмельницького-державника", про "Хмельницького — вірного цареві козацького полководця" і так далі.

Найстійкішою типологічною ознакою виявилася, на наш погляд, соціальна характеристика тієї суспільно-культурної групи, яка творить героїчний образ і йому поклоняється. За цією ознакою можна згрупувати "героїв народних низів", "героїв еліти" або ж різних "еліт"; врешті, героїв для всієї національно-культурної спільноти (народу). Трохи окремо опиняються "свіженароджені" знаменитості, з якими ще не зовсім ясно, чиїми героями в остаточному рахунку вони виявляться, і чи взагалі вони зуміють закріпитися в "героїчному статусі".

Ще одна важлива проблема, з якою зіткнулися автори цієї книжки — проблема засад аналізу різноманітних текстів про певного героя. Справді, розпочинаючи аналіз якоїсь знаменитої й шанованої (а то й обожнюваної) протягом багатьох років особистості, ми з'ясовуємо, що про нього накопичилося безліч найрізноманітніших текстів — і то не лише наукових та літературних, а вже й аудіо-візуальних (опери, фільми, іконографія, монументи тощо). Тому постає проблема якоїсь типології цих текстів, і в нашому випадку ця проблема є значно складнішою, аніж коли б ми досліджували власне історичну постать Хмельницького чи Хвильового. Для цього випадку існував усталений звичай поділу на "історичні джерела" та "дослідження даного предмету". У нашому випадку цей перелік типів можна продовжити, додавши (за ознакою спадання авторитетності) — науково-популярні тексти, художню літературу та твори інших видів мистецтва, врешті, побутові прояви культу героя, якщо вони є.

При цьому авторитет "історичного джерела" донедавна був безперечно вищим, аніж авторитет наукової праці (власне, її вага була тим більшою, чим міцніше вона стояла на фундаменті "джерел"), а авторитет наукового тексту — вищим, аніж науково-популярного; цього останнього — вищим, аніж белетристики; авторитет твору "високого мистецтва" — вищим, аніж "масового" продукту і так далі. Лише в наші постмодерні часи "непогрішимості" історичних документів прийшов кінець — адже будь-

який документ творила жива людина, схильна до помилок і неточностей, та ще й часто явно упереджена щодо події або постаті, про яку йшлося в документі і яку ми, як дослідники, вивчаємо. Аналогічно, втратили давню легітимність поняття й авторитет "високої" культури стосовно масової; розмилися й зазнали "політично-коректного" переосмислення самі канони національних культур (принаймні на Заході).

Але в нашому випадку, незалежно від того, поділяємо ми чи ні постмодерні погляди на історію й культуру, прижиттєвий документ має не більшу вагу, аніж, скажімо, його стома роками пізніша інтерпретація (байдуже, чи це науково-історична праця, чи історичний роман, чи "костюмний" телесеріал) — просто усі тексти мусять розглядатися в різних часових і культурних контекстах, до того ж невіддільно від аналізу способу і наслідків їхнього впливу на свідомість читача/глядача, на результуючий образ нашого героя в цій свідомості.

Отже, одним із прийнятних типологічних принципів може бути "наративно-результуючий" — а саме, до якого із комунікаційних феноменів (чи, кажучи простіше, створених певною епохою та суспільно-культурною групою образів нашого героя або ж міфологічних нарацій про нього) найбільшою мірою належить певний текст. В рамках таким чином виокремленої групи текстів уже можна розглядати традиційні "жанрові" підгрупи — документи, наукові праці, твори мистецтва тощо.

Іншим виправданим принципом типологізації (чи, власне, ранжування) культурного матеріалу може стати рівень його впливу на масову свідомість — кажучи пряміше, рівень поширеності чи популярності. За такою ознакою до однієї групи "найвпливовіших" (у наш час) текстів про Хмельницького можуть потрапити, скажімо, "Історія України" О.Субтельного, "Ілюстрована історія України-Руси" М.Грушевського та історичні поезії Т.Шевченка (знані всім зі шкільної програми), натомість праці В.Липинського, М.Костомарова чи Н.Яковенко нині мають більший чи менший вплив лише на фахівців та якусь частину "інтелігенції, що не розучилася читати".

Однак цікавим і продуктивним виглядає ще один принцип можливої типології — а саме, принцип культурно-ідеологічної авторитетності (або, беручи справу вужче, "міри сакральності") певного тексту. В цьому плані можна вказати на кілька різних ієрархій авторитету чи сакральності, що співіснують, не завжди мирно, в будь-якій культурі.

Передусім — це традиційна релігійна ієрархія, в якій найвище стоїть "Святе письмо", далі — патристика, богословська "класика", далі — агіографії тощо; врешті, світські (наприклад, літературні) твори релігійної тематики. Для розгляду такого героя, як, наприклад, князь Володимир Святославович, ця ієрархія текстів була б дуже важливою, однак і в нашому

випадку вона імпліцітно присутня — через національну "громадянську релігію" та сформований канон національної культури, — у суспільному сприйнятті майже будь-якого "повідомлення про героя". Наприклад, з огляду на особливий, канонічно-сакралізований статус Шевченка чи Грушевського в нашій культурі, сказане ними про Хмельницького для багатьох, якщо не для більшості українців матиме значно більшу вагу й авторитет, аніж будь-яка праця "просто хорошого" історика чи твір "просто хорошого" поета.

Вище вже згадувалося про, так би мовити, позитивістичну ієрархію авторитетів, за якою історичний документ завжди авторитетніший за працю науковця, праця науковця — за літературний твір і так далі. З нею співіснує, часом майже зливаючись, а часом — підминаючи під себе (як це було в радянські часи), —ієрархія суспільно-політичного авторитету, за якою, скажімо, і радянські історики, і радянські письменники не мали права піддавати сумніву висновки партійних "Тез до 300-річчя возз'єднання України з Росією" 1954 року.

Аналітична складність цієї проблеми полягає в тому, що всі згадані ієрархії авторитетів існують не самостійно й паралельно, а у взаємному впливі й навіть боротьбі, і всі в кінцевому рахунку формують, хай і різною мірою, суспільну свідомість, поняття героїзму та постаті окремих героїв у даній культурі.

Насамкінець — ще кілька слів про те, чого читач не знайде в цій книжці. Немає в ній однозначних підсумовуючих висновків щодо її героїв, їхнього символічно-ціннісного значення для національної культури, а також щодо загальної системи цінностей українського народу, яка вимальовується внаслідок аналізу героїчних постатей нашої культури.

Причина цього — в надзвичайній неоднорідності, неоднозначності сучасної ідеологічно-культурної ситуації в нашій країні. Україна переживає стадію глибокої трансформаційної кризи, яка охопила не лише її економіку та політичну систему, а й культуру як увесь спосіб життя, разом із системою цінностей та особистісних і суспільних орієнтирів. Усе це відбилося, ясна річ, і на наших героях — вони трансформуються разом із нами.

Олександр Гриценко



I.
герої
з народу
та для народу

Архетипальний володар (Богдан Хмельницький)

Олександр Гриценко

...Будут убо витіи възде тя славити,
Будут и рифмотворци дъла твоя пъти
З гісторіографами...

"Милость Божія, Украину от
неудобоносимых обид лядских чрез
Богдана Зиновія Хмельницкаго
свободившая..."

О, годі в видумках кохатись,
Сплітати лаври паліям,
Та ницим Хмелем величатись!

П.Куліш

1. Хмельницький та проблема ідеалу "героя-володаря"

Мову про Богдана Хмельницького як культурного героя (а отже, як постать міфологічну, а не історичну), варто почати від твердження, до певної міри парадоксального: не існує "міфа про Хмельницького", існує натомість кілька різних міфів, головним героєм яких виступає Хмельницький, і кожний із цих міфів відображено в численних текстах-нараціях, візуальних образах-іконах, у топоніміці тощо. Про надзвичайну мінливість і водночас живучість цього героїчного образу свідчить те, що гетьмана Хмельницького вже за життя уславлювали в народних думах, як "батька козацького", та в панегіричних віршах — яко героя, рівного Ахілові та Ганібалові; на початку XVIII ст. києво-могилянські підручники пропонували студентам тему "славного героя Богдана, який прогнав з України ляхів" для вправ у віршуванні та в риторичній ампліфікації [Грушевський, т. XI, кн. 2, с. 1477], — отже, образ цей був уже тоді цілком канонізований, а прославляння його — рутинізоване; наприкінці XIX ст., тобто в розпал нагінок на українську мову, за імператора Олександра II відливають у бронзі, а за Олександра III — встановлюють у центрі Києва, на Софійському майдані пам'ятник Хмельницькому (як свідчив напис, від "єдиної неділимої Росії") — типову кінну статую героя-володаря чи полководця, композиційно дуже подібну до петербурзького Мідного Вершника; влітку 1917 року один із перших "українізованих" полків новоствторюваного війська Центральної Ради прибирає назву Богданівського на честь Хмельницького; восени 1943 року, коли радянські війська наблизи-

лися до Києва, товариш Сталін встановлює бойовий Орден Богдана Хмельницького й перейменовує місто Переяслав на Переяслав-Хмельницький; після смерті Сталіна, у 300-ті роковини Переяславської ради, Хмельницьким найменовано місто Проскурів— центр Хмельницької (до того — Кам'янець-Подільської) області; нарешті, 1992 року на п'ятигривневій купюрі незалежної України вміщено портрет Богдана Хмельницького, а 1995 року пишно, з президентською присутністю й урочистою промовою, відзначено 400-ту річницю імовірного народження Хмельницького в Чигирині — місті його імовірного народження, для чого нашвидкоруч відреставровано церкву-усипальницю в Суботові та вали Чигиринської фортеці.

Отже, Хмельницький — герой на всі часи, для всіх режимів? З огляду на те, що, внаслідок очоленого Хмельницьким повстання українські землі визволилися з-під польської влади, принаймні частково, — його можна вважати визволителем, національним героєм України. Але, з іншого боку, той-таки Хмельницький уклав васальну угоду з Московським царством, що знаменувала початок 300-річного перебування Наддніпрянської України у складі Російської імперії. А це дало підстави й імперській владі (а потім і радянському режимові) вважати Хмельницького своїм героєм.

Це — щодо "національно-визвольного" аспекту героїзації. Неоднозначно виглядає й соціальний аспект її: фольклор, створений козацькими та селянськими "низами", оспівує "батька Хмеля", як "свого"; народним вождем зображала Хмельницького й популістська традиція української думки, та й радянська історіографія (починаючи з кінця 30-х рр.). Натомість історичні документи, а за ними — й ідеологи українського елітизму та консерватизму ясно вказують, що славний гетьман не надто переймався інтересами власне низів (згадаймо численні підтвердження гетьманськими документами прав поміщицької власності, плату татарам за союзництво правом "вибирати ясир" на українських землях тощо); натомість інтенсивно формував нову соціальну еліту, заодно намагаючись збудувати легітимні підстави для своєї необмеженої влади, ба навіть для династії Хмельницьких (див. [Плохій, Дашкевич]).

Безперечним чи майже безперечним є хіба що твердження, що гетьман Богдан Хмельницький був першою знаною всій Європі історичною постаттю, про яку можна без особливої натяжки сказати — "видатний український державний діяч". Тобто, за раніше запропонованою типологією [Nachbar & Lause], він — *герой-громадянин*; і водночас він — традиційно для українських проводирів, — був також лідером великого повстання, отже — *героєм-бунтівником*, "народним героєм".

Але був, вочевидь, і особистісний аспект у тому, що не з когось іншого (напр., Сагайдачного, Дорошенка, Сірка, чи, скажімо, князя Костянти-

на Острозького, чи майже-обраного як взірець іншим національним генієм "завзятого Головатого", чи й Мазепи, про якого далі йтиметься трохи докладніше), а саме з історичного гетьмана Хмельницького зроблено — зусиллями і народних мас, і суспільних еліт — такого собі еталонного Вождя, від якого "веде свій початок нове українське життя" (Грушевський). Вочевидь, особисті якості Хмельницького, його харизма, таланти військового й політичного провідника прорезонували із стереотипними уявленнями масової свідомості про те, яким Народний (варіант: Національний) Вождь має бути. Ось як, за документами тієї епохи, характеризує історичного Хмельницького М.Грушевський: "Сей незрівнянний темперамент, надзвичайна енергія, рухливість, вражливість, сильно розвинена фантазія, легкість гадки, нахил до гіперболізму. Незвичайний хист психологічного впливу, сугестії, з сильним ухилом до лицедійства. Неперебірливість і безоглядність у засобах, свобода від будь-яких моральних обмежень. Незвичайне, неймовірне прив'язання до влади як догмат життя. ...Богдан був дійсно природжений вождь-правитель і політик-дипломат. Легко піднімав і рухав маси, міг панувати над їх настроями — так само кривавим насильством, як і ласкавим словом, покірним жестом; у вдачі його було щось неймовірно чарівне, що з'єднувало йому [тобто прихиляло до нього — О.Гр.] людей" [Грушевський, с.1490]. А дещо згодом — спроба вмістити Хмельницького в систему координат світової політики: "Я б сказав, що Виговський — се був політик-європеєць, тим часом як Богдан — стихійна сила більш євразійського чи просто-таки азійського характера. Як провідник, двигач і насильник мас він показав себе дуже яскраво, а політиком був не великим, і поскільки керував політикою своєї козацької держави, виходила вона не дуже мудро" [там само, с.1497].

Як бачимо, постать, надто відмінна від міфічного образу героя — народного визволителя, але водночас — особистість, якнайліпше здатна успішно створити (де треба — популістською риторикою й політичним лицедійством, а де треба — жорсткою, навіть жорстокою дією) в масовій свідомості свій імідж — імідж саме народного вождя з "міцною рукою" — суворого, але ж справедливого...

Тож спробуймо сформулювати головні цілі дослідження постаті Хмельницького як "комунікаційного феномена". По-перше, це хоча б побіжний аналіз, — через постать Хмельницького як "зразкового" національного вождя, — еволюції уявлень про ідеал провідника-володаря в масовій свідомості українців. По-друге, це — з огляду на, так би мовити, традиційну геополітичну символіку постаті Хмельницького, і крізь призму цієї постаті — аналіз уявлень національних еліт та широких мас про культурну та політичну приналежність України, про її "природні" чи "традиційні" орієнтації, а через це — про "доленосний зміст" тих чи тих подій нашої історії.

Отже, виходячи головно з міркувань звичності, спробуймо побіжно оглянути потік культурної комунікації про Хмельницького, поділивши його на "жанрові" типи.

а) Історичні джерела про Хмельниччину (офіційні документи, листування, "діаріуші" та спогади сучасників, актові книги, археологічні знахідки тощо). Ці тексти мають привертати нашу увагу, мабуть, найменшою мірою, адже йдеться в них здебільшого про Хмельницького як історичну особу, а не як культурного героя. А втім, без порівняння історичних документів із пізнішими інтерпретаціями та ідеологічними спекуляціями часто неможливо з'ясувати суть і значення останніх. Після відомих праць М.Костомарова ("Об историческом значении русской народной поэзии") та М.Драгоманова ("Малороссия в ее словесности" та "Исторические песни малорусского народа с объяснениями В.Антоновича и М.Драгоманова") до важливих історичних джерел, особливо коли йдеться про період козаччини, стали відносити також історичні народні думи та пісні. Ми теж приділимо їм увагу — як при аналізі "народної" міфології, де фігурує Хмельницький, так і при розгляді народницьких і пізніших міфів за його участю.

б) Історіографія та "наукова публіцистика". Цей ряд відкривають так звані "козацькі літописи" та "історії", у яких Хмельниччина є чи не головним сюжетом (від Самовидця, Величка, Грабянки й до "Історії Русів"); продовжують — присвячені Хмельниччині розділи більших досліджень з української історії, а також спеціально присвячені їй монографії авторів відомих і не дуже. Згадаймо лише найпомітніші: М.Костомарова (монографія "Богдан Хмельницький" 1857 р., яку автор згодом розвинув у тритомник), П.Куліша (тритомник "История воссоединения Руси", 1874-77 р., а також її малооригінальна пізніша варіація — "Отпадение Малороссии от Польши", 1890), згадані вище праці Драгоманова та І.Франка з аналізом фольклорних джерел про Хмельниччину; кілька російськомовних монографій з однаковими назвами "Богдан Хмельницкий" — П.Буцинського (Харків, 1882), В.Яковенка (СПб, 1894), В.Радича (Москва, 1911); однойменний двотомник поляка Ф.Равіти-Гавронського (Львів, 1906–1909), праці М.Грушевського, зібрані в том "Хмельницький і Хмельниччина", (1898), а також його ж 8-9 томи "Історії України-Руси" (1922–1931 р.), праці "державника" В.Липинського ("Z dziejow Ukrainy" 1912, "Україна на переломі", 1920) та "народника" Г.Хоткевича ("Богдан Хмельницький", Львів, 1914). У міжвоєнні часи, окрім згаданих праць Грушевського та Липинського, з'явилися дослідження І.Крип'якевича (до-радянські "Студії над державою Б.Хмельницького", 1925–31, та популярна "Історія України", 1938, опублікована лише в часи "перебудови", а також "підрадянська" монографія "Богдан Хмельницький", 1954); М.Петровського ("Визвольна війна українського народу проти гніту шляхетської Польщі і

приєднання України до Росії", 1940; "Богдан Хмельницкий", 1944). У московській популярній серії "ЖЗЛ" життєписи Хмельницького з'являлися аж тричі — Б.Федорова (1938, перевидання 1948) та киянина В.Замлинського (1989).

Чимало уваги приділили Хмельниччині провідні учені діаспори — І.Лисяк-Рудницький ("Переяслав: історія і міф" та низка інших статей), О.Оглоблин ("Українсько-московська угода 1954 р.", 1954), Дж.Басараб (Pereiaslav 1654. A Historiographical Study, 1982). Останнім часом вийшло кілька великих праць (зокрема, монографії В.Смолія та В.Степанкова "Богдан Хмельницький. Соціально-історичний портрет", 1993, "Українська державна ідея XVII-XVIII ст."; 1996, та польського історика України Є.Качмарчика "Bohdan Chmielnicki", 1988) та численні статі згаданих авторів та інших провідних сучасних істориків — Н.Яковенко, С.Леп'явко, С.Плохій, Ф.Сисин та ін.

Власне, докладний і майже повний (на момент написання, ясна річ) огляд історіографії про Хмельниччину можна знайти у згаданій вище книжці Дж.Басараба. Окрему й дуже цікаву проблему становить висвітлення Хмельниччини й постаті гетьмана в польській та російській історіографіях і культурних традиціях. Однак якщо приділити цим проблемам стільки уваги, скільки вони заслуговують, цей нарис перетворився б на цілу книжку. На щастя, існують цілком добрі розвідки на цю тему — зокрема, в десятому томі "Історії України-Руси"; а серед найсвіжіших оглядів варто назвати коротку й дещо "популярну" (в просвітянському сенсі) статтю Френка Сисина "Мінливий образ гетьмана" ["Критика", ч.12, 1998], де окремому розглядові піддано українську, польську та російську історіографічні й ідеологічні "традиції" інтерпретації Хмельницького.

Отже, тих, кого цікавить передусім історіографія Хмельниччини, ми відсилаємо до згаданих оглядів та оглянутих ними розвідок, а самі зосереджуватимемося, як і обіцяно, на "інтерпретаціях інтерпретацій" постаті Хмельницького.

Вже зверталося увагу на те, що особливу підгрупу тут становлять такі специфічні тексти історико-політичного характеру, як відомі "Тези ЦК КПРС до 300-річчя возз'єднання України з Росією" 1954 року, а також тексти довідникового, посібникового та популярного характеру, в яких панівна на той час науково-історична й ідеологічна інтерпретація Хмельниччини та постаті Хмельницького виражені в лаконічно-сконцентрованому вигляді й орієнтовані на широкого читача-нефахівця: енциклопедичні й довідникові статті про самого Хмельницького, про події 1647-1657 років (вже назви цих подій красномовно свідчать про відмінності в інтерпретаціях: "Хмельниччина", "селянська війна на Україні", "визвольна війна українського народу" та ін.); відповідні розділи вузівських під-

ручників та посібників. Важливість вивчення саме таких текстів випливає з того, що вони орієнтовані на масового читача і значно більшою мірою, ніж вузько-фахові праці, писані істориками для істориків, формують уявлення про певну постать чи подію в масовій свідомості.

в) Третю групу текстів про нашого героя становить наукоподібна (тобто не "популярна" за призначенням) історична та культурологічна есеїстика й публіцистика на кшталт есеїв та розвідок — Є.Маланюка ("Книга спостережень"), В.Пепи "Шабля мислителя" ("Дніпро", 1970, №11), Вал.Шевчука ("Козацька держава"), Дм.Наливайка ("Козацька християнська республіка") і т. под. В таких текстах Хмельницький здебільшого не стільки аналізується чи вивчається, скільки той чи інший "імідж" Хмельницького використовується в ідеологічних побудовах автора, як "готова річ" (напр., велосипедне сідло у скульптурах пізнього Пікассо).

г) Нарешті, до четвертої групи належать твори "конвенційного" красного письменства — віршовані, прозові та драматичні, а також — фільми, опери, картини тощо. Тут починати можна від прижиттєвих панегіриків (а також і демонізацій, як-от у "Wojnie Domowej" С.Твардовського), далі — до приписуваної Ф.Прокоповичу "шкільної" драми "Милость Божія" (що її Драгоманов назвав "народно-політичною драмою") та "Разговора Малороссии с Великороссиєю" С.Дівовича. Згадані вище серед "джерел" історичні думи та народні пісні можна, втім, рівною мірою відносити й до цієї групи текстів. Далі йдуть "історичні" поезії Шевченка, Куліша, Гребінки, а в ближчі до нас часи — М.Рильського, П.Тичини (присвячені головно Переяславській раді), М.Вінграновського ("Ніч Івана Богуна"), Л.Костенко (поеми "Маруся Чурай" та "Берестечко"); далі — численні романи та п'єси про нашого героя — М.Старицького (п'єса й роман-трилогія "Богдан Хмельницький", 1887, повість "Облога Буші", 1898), О.Корнійчука (п'єса "Богдан Хмельницький" 1938 р., за якою 1939 року Ігор Савченко зняв однойменний фільм, а по війні К.Данькевич написав оперу), Ю.Косача ("Рубікон Хмельницького", 1942), Н.Рибака (роман "Переяславська Рада", 1949-54), П.Панча (роман "Гомоніла Україна", 1954), І.Ле (тритомний роман "Хмельницький", 1957-62), П.Загребельного (роман "Я, Богдан", 1983) та ін. Не слід також забувати численні літературно-критичні та публіцистичних праці про ці твори, серед яких є вже й огляди літературної "Хмельницькіани", як-от праця М.Бутрина "Визвольна війна укр. народу під проводом Б.Хмельницького і возз'єднання України з Росією в художній літературі" ("Українське літературознавство", 1979, №33), або розвідка Марка Павлишина з леві-стросівською назвою "Literary variants of an official myth", зосереджена саме на ідеологічно-міфологічному аспекті аналізованих творів.

Не було б великою помилкою об'єднання практично всіх художніх творів про Хмельниччину та її вождя в єдину з попередньою групу текстів — як "белетризованої історичної публіцистики". Це зовсім не означає низьку оцінку їхього художнього рівня (хоча щодо опусів Івана Ле чи Юрія Косача це саме так), а лише констатацію того факту, що в рецепції (та й у задумах, мабуть) творів, присвячених такій ідеологічно важливій постаті, як гетьман Хмельницький, на перше місце здебільшого виходять не естетичні критерії чи завдання, а ставлення до ідеологічного підгрунтя, політичної концепції твору, який здебільшого виявляється, словами Павлишина, лише "літературним варіантом офіційного міфу" (або його опозиційним чи еміграційним запереченням, можна додати), але й критикою оцінюється саме за критерієм адекватності цьому міфові (або ж — за мірою сміливості у "непогодженні" з ним).

Що "герой Богдан" в українській культурній традиції — більше міфічний, аніж історичний, видно вже з того, що й досі достеменно невідомо, ані як насправді звали історичного Хмельницького, ані де він народився (одні сучасні історики, як-от [Плохій], схильні вважати, що охрестили Хмельницького Зиновієм, а народився він у Черкасах, а не в Чигирині; інші ж, як-от В.Смолій та В.Степанков — що охрестили його Теодором, а народився він у Суботові), ані як провів перші п'ятдесят років свого життя (власне, історики та архівісти зуміли нашкребти в архівах трохи фактів щодо його батьків, навчання, служби замолоду тощо, але практично всі оповіді про "героя-Богдана" стосуються переважно останнього десятиліття його життя — 1647–1957).

Нещодавно історик-"державник" Я.Дашкевич заходився доводити, що Хмельницький, мовляв, успішно формував власний клан чи й династію — але, поза підтвердженням новими фактами відомих речей (звичка призначати родичів на важливі пости, намагання передати гетьманську булаву синові, хоч би то був і недолугий Юрась), не зумів навіть встановити, скільки дітей мав Хмельницький і як їх усіх звали.

Недарма Загребельний уклав до вуст свого героя такі постмодерні за своєю суттю розмірковування: "А може, я ніколи й не народжувався? Бо не було в мене ні дитинства, ні юності, не відведено мені й звичайних людських утіх, хоча страждань відміряно доволі, навіть ім'я моє справжнє — Зиновій-Зенобій і Теодор, — забулося через свою незвичність, я сам відсунув його в небуття, бо я — гетьман. Я — Богдан.

Гріх, недуга, загибель — не для мене. Бо хіба може бути грішним цілий народ, хіба може стати він недужим, загинути? А я — народ. (...)

Мене сприйматимуть таким, як на парсунах безіменних козацьких малярів чи на штиху голандського майстра Гондіуса. З вусами, товстий, з плюмажем на шапці й булавою в руці. Навіки такий. До того — не існу-

вав. Народився вусатим, з булавою, в шовках і в золоті. Народився Богдан. І ніколи не вмирав" [Загребельний, с. 7-8].

Роман Загребельного, вперше виданий 1983 року, становить чи не єдиний виняток з-поміж незліченних текстів "Богданіади" у тому сенсі, що він — свідоме, саморефлективне, навіть самоіронічне міфо-творення, (міфо-відтворення, міфо-аналіз), така собі само-деконструкція без саморозвінчання, бо автор, на відміну від, скажімо, його критиків — М.Павлишина, П.Толочка, Б.Олійника, краще усвідомлює роль і місце міфу в національній культурі, як і те, що "спростування" фактичних неточностей в оповідях про Хмельницького анітрохи не наближає нас до розуміння, ким він є для національної самосвідомості.

А ким, власне? На це питання існує багато відповідей, і чи не всі — правильні. Навіть побіжний огляд згаданих вище текстів дозволяє вичленувати кілька головних міфологічних нарацій, що їх ключовим персонажем є Хмельницький.

2. "Становий" герой-провідник: його фольклорний та "бароковий" варіанти

Історично найраніші, бо ще прижиттєві зразки героїзації Богдана — у народних думах та піснях про Хмельниччину. У другому томі відомого двотомника Антоновича та Драгоманова "Исторические песни малорусскаго народа" (1874) цілий розділ займають "Песни о борьбе с поляками при Хмельницком". Практично всі ці думи та пісні були записані професійними етнографами чи просто "народолюбцями", як-от Цертелевим чи Кулішем, від мандрівних кобзарів або звичайних селян на початку та в середині XIX ст., тобто вже задовго по тому, як козацтво зійшло з історичної сцени. За час, який минув від Хмельниччини, складені тоді думи та пісні неминуче зазнали змін та текстуальних втрат. Втім, самі по собі публікації пісенних збірників ще не означали ставлення до дум та пісень як до історичного джерела — такий підхід започаткував лише М.Костомаров своєю працею "Об историческом значении русской народной поэзии". Зокрема, щодо Хмельниччини він зазначав: "В сотне песен отразилось это памятное время и каждая выражает деятельность целого народа. Дума о Барабаше и Хмельницком ...занимает первое место в ряду их. Песня о Желтоводской битве есть выражение восторга народного после первого успеха. Вслед за этой победою над поляками тянется ряд других побед, которые почти все оставили воспоминания в народной поэзии. Песня о Пилявском деле, о битве под Случью, о подвигах гайдамаков Лисенка, Морозенка, Перебийноса есть поэтические расказы о событиях. (...) Осада Збаража оставила по себе насмешливую песню, в которой раненного в ногу Иеремию Вишневецкого приглашают потанцевать по-немецки...

Торжество Малороссии после Зборовского мира [notabene: названого Грушевським "Зборовською катастрофою" — О.Гр.] выразилось в коротких, но сильных напевах, выражающих довольство и радость освобожденного народа [власне, пісенька, про яку йдеться, взята з вертепної інтермедії XVIII ст. — О.Гр.]:

Та немає лучче, та немає краще,
як у нас на Вкраїні,
Та немає жидів, та немає панів,
немає унії.

(...) Романтический поход сына Хмельницкого в Молдавию... остался в народной поэзии как памятник казацкого молодечества. В думе о походе в Молдавию видно свежее торжество казацкой силы, сознающей себя в победах над всеми врагами. (...) Видим и то участие, которое принимал народ в делах отечества, и ту живую любовь казаков к своему предводителю, которая личные отношения его принимала за потребность целой нации. Но вскоре национальное торжество затмилось... [Далі Костомаров згадує катастрофу під Берестечком та присвячені їй печальні пісні, а також масові втечі населення, в тому числі й козацького, з Наддніпрянщини у Волощину та на схід, в майбутню Слобожанщину. — О.Гр.]. Может быть, к этому времени относится множество песен, в которых малорус покидает свою родину. (...) Такие песни преимущественно сохранились у переселенных малорусов" [Костомаров, с.117–119].

Далі Костомаров переходить до думи про битву під Жванцем і, нарешті, починає захоплену мову про "незабвенное генваря 6, 1654 года", коли "Южная Русь после векового разделения соединилась с северною" [там само, с.120]. І хоча жодних дум, які б уславлювали цю подію, Костомаров навести не міг, він знайшов оригінальний вихід із положення: вияви пісенної любові козаків до свого гетьмана були, виявляється, ознаками вдячності за Переяслав: "Только незначительное число казаков было недовольно присоединением Малороссии и роптало на Хмельницкого; единодушное восклицание Переяславской рады "Волим под царя православного" было отголоском целого народа. С тех пор казаки помирились с Хмельницким [sic!]. Лучше всего показывает любовь к нему подчиненных [sic!] дума, в которой описывается смерть гетмана" [там само, с.121].

Услід за цим іде ще яскравіший вияв характерної для Костомарова тенденційності, що її можна б назвати "народолюбивою вірнопідданістю". Переповідаючи думу про Виговського (котрий був "за ляхів") та Мартина Пушкаря (котрий "стояв за віру православну та за білого царя"), що в ній Пушкар, всупереч історичним фактам, "розбиває й проганяє" Виговського (насправді, як відомо, перший успіх Пушкаря в бою проти Виговського був лише епізодом — за якийсь день-два відрубану голову роз-

громленого Пушкаря принесли в дар Виговському), Костомаров розчулюється: “Эта песня имеет для истории троякое достоинство. Во-первых, самое событие рассказано верно с повествованием историков [sic!]; во-вторых, в ней видим волнение народное [?], в третьих, она показывает ту точку зрения, с какой народ смотрел на смутное время, чего желал, требовал малорус и чего надеялся. Столь же важна в последнем отношении песня на смерть Пушкаря, где народ оплакивает в лице этого сподвижника Хмельницкого лучших сынов родины” [там само, с.122]. Ще відвертішу тенденційність бачимо далі, коли про пісні часів Мазепи Костомаров говорить, що вони “не отличаются прежней верностью [фактам], но зато носят на себе отпечатки народной философии. Несчастья Украины приписываются прежней шаткости малорусов, которые искали связей с иноземцами. Нельзя не признать в этом высокого голоса целого народа...” [там само, с. 123].

До такого розлогого цитування давньої праці Костомарова довелося вдатися не лише тому, що вона надовго, мало не до наших днів, визначила загальний напрямок інтерпретування історичних пісень та дум в писаннях про Хмельниччину і взагалі — козаччину, але й з огляду на те, що він, по-перше, охопив своїм оглядом-коментарем практично всі фольклорні тексти про Хмельницького (поза одним, але значущим пропуском — “політично некоректною” думою “Про жидів-орендарів”, що про неї далі буде окрема мова); по-друге, тому, що продемонстрований ним спосіб довільного поводження зі “священними скарбами” народної творчості був згодом успішно засвоєний радянськими, та й пост-радянськими коментаторами історичних дум та пісень.

Втім, окрім довільного коментування, були й прямі підробки. Драгоманов та Антонович у вступі до згаданого вище двотомника зауважують: “Переделывать и подделывать песни и думы малорусские заставляли многих своеобразный патриотизм русский и польский, стремление показать в песнях следы памяти о глубокой древности..., а то провести приятные авторам мысли, напр., доказать поддельною думою симпатии казаков к Стефану Баторию и польскому правительству. (...) Большая часть поддельных песен и дум говорит о времени казачества от Наливайки до Хмельницкого, и тут мы видим занесенные в эти квази-народные памятники все заблуждения и ошибки историков 30-х годов, а именно доверие к “Истории русов”...” [Драгоманов, с.56-57].

Втім, уже тоді, в другій половині XIX ст., окреслилася в українській думці й цілком протилежна, різко негативна щодо “історичних” дум та пісень позиція, — представлена писаннями Куліша про “мальовану гайдамаччину” та “темних і п'яних кобзарів”, — але про це трохи далі.

В радянські часи, особливо після 1954 року, збірники народних пісень та дум про Хмельниччину видавалися неодноразово. Зайве казати, що ці видання супроводжувалися "ідеологічно вивіреним" коментарем щодо історичної ролі Переяславської ради та особисто Хмельницького, щодо непорушної дружби із великим російським народом. Але цим ідеологічна інтерпретація не обмежувалася. До "орадянювання" Хмельницького та Хмельниччини додавалося його "онародовлення", часом аж до абсурду. Скажімо, заключний кривавий (і цілком вигаданий) епізод із думи про Хмельницького та Барабаша, в якому Богдан Барабашеві "із пліч голову, як галку, зняв, Жону його з дітьми живцем забрав, Турецькому султану в подарунок одіслав," — на думку В.Хоменко, авторки передмови до збірки "Думи та пісні про Б.Хмельницького" (1970), характеризує гетьмана як "виразника високої народної моралі, непримиренної до зрадників" [Думи та пісні..., с. 12]. Ну хай сам Барабаш винний, бо не пристав до бунту свого вчорашнього підлеглого, ну хай жінка в Барабаша була мегера, але кого ж, на погляд В.Хоменко, зрадили Барабашеві діти?

Галицький фольклорист Ф.Колесса констатував, що постать Хмельницького в думах "дещо ідеалізована", пояснюючи це так: "Ідеалізування проведено в дусі демократичної тенденції; він зображений як покровитель і заступник не тільки козаків, але й селянства, ...ба навіть бідної "голоти", бо таким хотіла його бачити козацька й народна маса" [Колесса, с. 54]. Для Колесси, як чесного науковця, було само собою зрозумілим, що історичний Хмельницький таким "другом голоти" не був. Однак для радянських "хмельницькознавців", особливо повоєнного часу, "єдність Богдана з народом" була догмою, — так, що навіть у вільніші хрущовські часи змушувала "народолюбивих" учених піддавати сумніву автентичність відомої пісні, де Хмельницький проклинається за те, що "велів орді брати дівки й молодиці". Напр., Лесь Гомін заявляє: "В народному середовищі, з якого виходили думи й пісні глибокого патріотичного звучання та любові до Хмельницького, така пісня зародитися не могла" [Гомін, с. 147], а В.Хоменко твердить: "Ще Драгоманов і Антонович поставили під сумнів народність цієї пісні", після чого висловлює аргумент цілком іншого плану, — мовляв, "прокляття народні за татарський ясир посилались Юрію Хмельницькому", а не Богдану [Думи та пісні.., с.22]. Мабуть, через це згаданої думи не вміщено у щойно процитованому збірнику 1970 року, як нема там жодної із згаданих Костомаровим пісень, "в которых малорус покидает свою родину". Вочевидь, масова еміграція із "звільненої" Хмельницьким Наддніпрянщини також перейшла у розряд небажаних сюжетів.

Іншим прикладом типового для радянських часів "політично коректного" редагування корпусу народних пісень і дум про Хмельниччину є послідовна заміна слів "жид" та "жид-орендар" на просто "орендар" чи

“рандар”. Бачимо це у “Думі про оренди” із згаданого збірника “Думи та пісні про Хмельницького” 1970 р.; ту саму думу під іншою назвою — “Утиски орендарів”, — знаходимо у збірці “Думи” з серії “Бібліотека поета” (1969), хіба що у менш “цнотливій” формі (напр., “жидівочка Рася” там іще не перетворилася на “жіночку Расю”). До речі, в дорадянських збірниках ця дума називалася “Про жидів-рандарів” або ж “Про жидівські утиски”.

Нарешті, чи не найпомітніша риса радянських фольклорних збірників про Хмельниччину, і не тільки, — це велика кількість псевдонародних, — власне, підробних пісень та дум, нібито записаних фольклористами у 30-і, 40-і чи навіть у 50-і роки від якихось “старих колгоспників”. Наприклад, у згадуваному збірнику “Думи та пісні про Хмельницького” знаходимо думу “Непорушна дружба (Дума про возз'єднання України з Росією)”, а також кілька “народних” пісень із такими-от текстами:

“Годі ж тобі, Україно,
жити сиротою!
Тепер будем жити
З Москвою-сестрою!”

(“Ой послав бог Хмельницького” — пісня, буцімто записана 1928 року “від колгоспника Чаловського, який чув її ще в 70-х роках XIX ст.” [там само, с. 126]). Або іще краще, майже як у “Тезах ЦК КПРС” до 300-річчя Переяславської ради:

“А цвітуть сади, протікають ріки,
Ми з'єдналися із Росією навіки.
А ми, Богдане, тебе споминаєм,
Старшим братам привіт посилаєм!”

(“Ой у темнім лузі” — з того самого збірника).

Однак за цим потоком підробок, “політично коректних” редагувань, коментарів, тлумачень та замовчувань усе-таки можна розгледіти власне фольклор XVII–XVIII ст. про Хмельниччину, хай і деформований часом. Якщо розглядати самі лише “непідробні” думи, записані до середини XIX ст., то можна прийти до таких висновків щодо фольклорного образу Хмельницького. По-перше, попри те, що, як зауважив іще Костомаров, більшість великих битв Хмельниччини знайшли відображення в думах та піснях, усе ж немає більш-менш цілісної, фабульно вибудованої фольклорної нарації про Хмельницького та Хмельниччину, сюжетно чи ідеологічно виокремленої з загального потоку козацьких дум XVI–XVII ст.

По-друге, сам гетьман у цих думах — не індивідуалізована постать, а стереотипний, generic козацький “батько” — переможний ватажок у бойових походах, всевідучий, суворий, але справедливий. Часом здається

навіть, що образи якого-небудь легендарного Самійла Кішки чи Хвеська Гандибера мають у думах більше індивідуальних рис, аніж "герой Богдан".

Серед сюжетів дум є лише два індивідуалізованих, "міфо-біографічних" епізоди (викрадення королівських грамот у Барабаша та смерть Хмельницького), решта ж — то низка дум і пісень про битви й походи, складених за стереотипним сюжетом: кляті ляхи (варіант: жиди) гноблять козаків, козаки жаліються батькові Хмельницькому, а той у слушний момент або вирушає в похід на ворога, або ж просто дає команду його "упень рубати, кров лядську (варіант: жидівську) в полі з жовтим піском мішати", — що козацтво радо й виконує, після чого висловлює любов і вдячність гетьманові теж стереотипно, як наприклад:

Тоді-то не один козак
за гетьмана Хмельницького Бога просив,
Що не один жидівський жупан зносив. [Драгоманов, с. 35]

Винятком із цієї схеми є хіба що дума про молдавський похід — у ній не описується жорстоке гноблення козаків єдиновірними молдаванами (та й дивно було б, якби описувалося!), тому традиційний мотив справедливої помсти відпадає, а щодо причин походу на Молдову безіменний автор наївно констатує: "Бог святий знає, Бог святий і відає, що Хмельницький думає-гадає..." Але нерозуміння задумів гетьмана (ачи й байдужість до них) не заважає авторові простодушно захоплюватися тим, що "Хмельницький як похваливсь, так гаразд-добре й учинив: ...город Січаву огнем запалив і мечем існлюндровав..." — а також "усім волохам, як галкам, з пліч головки познімав, де були в полі глибокії долини — волоською кров'ю повиповнював" [Думи та пісні, с. 55–58].

Отже, недалекий був П.Куліш від істини, коли заявляв, що козаки та їхні кобзарі не виокремлювали "батька Хмеля" із ряду інших славних козацьких ватажків, уславлених думами й піснями — Сагайдачного, Дорошенка, Нечая, Морозенка та ін., не наділяли його якоюсь особливою історичною місією, окрім традиційної місії козацького ватажка — бути козакам "батьком" та водити їх у походи проти "ворогів віри християнської".

Можна сказати, що, коли виникла ідеологічна потреба створити — хоч фольклорними засобами — героїчну модель загальнонародного вождя, то козацькі низи не стали витворювати чогось концептуально нового, а просто "спроектували" на постать Хмельницького вже існуючий ідеал "козацького батька". Тож не дивно, що козацьку верхівку, здавна долучену до барокової "високої" культури тодішньої України-Русі, фольклорний образ "батька Хмеля" не задовільнив. Однак і старшинська "героїзація" Хмельницького не грішила надмірною оригінальністю — вона стартувала в річищі існуючої панегіричної традиції, зокрема — панегіриків

козацьким ватажкам, як-от "Вірша жалобная на погреб Сагайдачного" (1622). Цей відомий зразок барокові поезії того часу оспівує Сагайдачного як мудрого й вірного королю полководця, захисника православної віри й козацьких вольностей, як людину дуже побожну, оборонця й щедрого донатора церкви.

Коли порівняти "комунікаційний феномен", створений цією "Віршою", із образом "необачного Сагайдачного" з відомої козацької пісні "Ой на горі та женці жнуть", то нелегко прийти до висновку, що в обох випадках ідеться про ту саму історичну особу (що, власне, зайвий раз підтверджує погляд на культурного героя як передусім комунікаційний феномен)...

Аналогічну, хоча й меншу розбіжність між комунікаційними феноменами (фольклорним та "бароковим") Хмельницького бачимо, порівнюючи "батька Хмеля" козацьких дум із героєм панегіричних віршів.

Погляньмо на так званий "Віленський панегірик" (опублікований, зокрема, М.Грушевським у "Додатках" до другої частини 9 тому "Історії України-Руси", нещодавно перевиданого; с. 1523-1526). Цей панегірик, що первісно супроводжував козацький реєстр 1649 року і створювався, вочевидь, у гетьманській канцелярії не без впливу Івана Виговського (якого вірш славить услід за гетьманом, але трохи менше), добре показує, що прижиттєве уславлення Хмельницького зовсім не було спонтанним і мало чіткий політичний мотив — як переконливо показав С.Плохій, ішлося про легітимізацію гетьманської влади поза власне козацьким військом, — влади, вже тоді de facto величезної, але правно невизначеної [Плохій, 1995]. "Віленський панегірик" — досить незграбно написаний, зіпсований при друкуванні спробами редагувати книжну українську мову, аби наблизити її до московського варіанту, не містить жодних епічних елементів і загалом, на думку М.Грушевського, "бідний змістом", але в ньому вже окреслилися головні напрямки героїзації Хмельницького. Це робилося передусім шляхом підкреслення "богоданості" гетьманової влади й місії: мовляв, сам Бог вибрав і послав Хмельницького, аби той учинив "общее добро Российскому народу". Більше того — Бог схотів, аби по смерті короля Владислава Хмельницький піднявся у своїй владі мало не поруч із новим королем Яном Казимиром (обраним, як відомо, не без тиску гетьмана):

"Богдан Хмельницкий Яна короля признавает,
Король Казимер Богдана гетманом учиняет.
Помазанник есть божий король, а Богдан есть даный
От Бога ево думы, Богданом названый"

[Грушевський, т. 9, с. 1524].

Далі панегірик окреслює, щоправда, доволі скромно, "в першому наближенні" (адже був тільки 1649 рік) Богданові заслуги та його місію:

"Обчее добро Росийского народу
Учинил Богдан что церквам сталася свобода.
(...) При Владиславе права в Руси порчено,
При Иоанне [тобто Янові Казимирі] и Богдане права направлено,
Запорожскому войску волность до мешканья,
Границы подлинные даны для незамешанья" [там само].

Мало не половина панегірика присвячена дальшому доведенню "богопосланості" Хмельницького через тлумачення символіки його шляхетського герба "Абданк" (річ традиційна для тодішніх панегіриків). Про жодне визволення народу з-під "лядської неволі", як бачимо, не йдеться — навпаки, вірш сповнений "річпосполитського" лоялізму. Подвиги у битвах з "вражими ляхами" також відсутні, хоча на той час народні думи, мабуть, уже оспівували перемоги під Жовтими Водами та Корсунем. Натомість останні рядки панегірика несподівано перекидають паралель від Хмельницького аж до князя Володимира:

"[За] сынов Владимеровых Росия упала,
С Хмелнитцких — при Богдане на ноги постала" [с.1526].

Вочевидь, тут не обійшлося без ідейного впливу києво-могилянських інтелектуалів, учнів П.Могили, який, кільканадцятьма роками раніше, в пам'ятному написі на стіні відновленого ним Спаса на Берестові порівнював себе, "митрополита всея Руси", із "самодержцем всея Руси" Володимиром (див. [Sevchenko]).

Однак, як показує С.Плохій у згаданій праці, "легітимізаційне" міфотворення в гетьманському оточенні (в ньому активну роль брали також східні церковні владики, що приїздили тоді на Україну) значно ослабло після Переяслава, а по смерті Хмельницького взагалі практично припинилося.

Як відомо, услід за принесеним Хмельниччиною "визволенням" прийшла Руїна, багато в чому жахливіша за попередню "лядську неволю", тож слави Хмельницькому вже не співали. С.Плохій вважає, на підставі відсутності панегіричних текстів про Хмельницького в другій половині XVII ст., що в ті часи культу Хмельницького не існувало (а ми уточнимо продовжував існувати образ "батька Хмеля", як лише одне з облич стереотипного фольклорного героя — козацького ватажка). А в порівняно стабільне мазепинське двадцятиліття "витії" славили переважно живого гетьмана, а не мертвого, хоча часом за звичкою складали латинські панегірики "героєві Богданові", як-от:

"Щедрий душею Богдан, що Марс його виховав грізний,
Волю жадану приніс, шляхту прокляту розбив.
Вождь, ясновидець, герой, отчизні дарований Богом,
Панство захланне навік вигнав із батьківських меж..."

[Укр. література XVII ст. / Київ, 1987, с. 283]

Та саме на рубежі XVII–XVIII ст. почали писатися "козацькі хроніки", головною темою яких стала Хмельниччина — Самовидця, Граб'янки, Величка. В них уже цілком експліцитно присутня ідея, що посланий провидінням ("Богом даний") гетьман Богдан-Зиновій визволив руський православний народ з лядської неволі. Хроніки про "війну Хмельницького з поляками" традиційно починаються з опису тяжких страждань православного руського народу "під ляхами", потім іде гомерівський епізод страшної образи, що її якийсь огидний Чаплинський завдав славному козакові Хмельницькому ("Гнів оспівай, богине, Ахілла, сина Пелея"), услід за яким іде втеча героя з Чигирина на Січ (аналог утечі Магомета з Мекки до Медіни), збирання сил — і страшна помста Хмельницького й козацтва кривдникам (не лише власним, і не лише за себе, а за увесь народ православний). Довгий опис численних кривд, завданих ляхами українцям, неминуче перетворюється на похмуру, монотонну статистику, але подана в яскравих деталях картина знущання Чаплинського над домівкою й родиною героя — дуже ефективний за емоційним впливом епізод.

Чимало місця в цих хроніках, як уже зазначалося, відведено детальним описам битв та походів Хмельницького, його зносинам із сусідніми володарями, радам із старшиною тощо.

Загалом "козацькі хроніки", незалежно від оцінки, що їх автори дають особисто Хмельницькому, імпліцитно трактують початок Хмельниччини (втечу героя на Січ, битву при Жовтих Водах) як такий собі "нульовий пункт" на часовій осі, початок нової доби в українській історії — чи, може, й початок **власне української** історії.

Добрий, хоч і лаконічний аналіз того, як, коли і ким створювався старшинський міф про "героя Богдана", можна знайти в заключному XIII розділі 9 тому "Історії України-Руси" М.Грушевського. На його думку, "стара українська традиція" трактувала Хмельниччину "як вихідний момент, як базу, а далі — як санкцію пізнішого ладу Гетьманщини, або як ту норму, котрою сей пізніший лад повинен був нормуватися", — тобто, в певному сенсі, як еталон української державності, а тому, природно — "як щось монолітне, одноцільне, створене волею і замислом "батька вільності, героя Богдана", як його назвав Сковорода. В сім завсіди акцентувалася історична місія і значіннє Богдана і його епохи — він "визволив" Україну з неволі, ...і положив початок її "вільному" життю під ласкавою опікою Російського царства" [Груш., т.9, с.1479].

Далі Грушевський вказує на історичні факти, які свідчать, що "визволення" часів Хмельниччини не було ані плановим і цілеспрямованим (від початку повстання і ще досить довго вимоги очолюваних Хмельницьким сил повторювали традиційні вимоги козацьких повстань — збільшити реєстр, гарантувати традиційні "вольності" й майнові права козакам, що відбилося й у "Віленському панегірикові"), ані загально-суспільним (у кращому разі воно стосувалося лише козацтва та православного клеру, адже, як каже історик, "Нарід Руський" мислився як нарід козацький, так як у поляків нарід репрезентувала шляхта і мислилася як нарід польський"), ані територіально-всеукраїнським (навіть за Хмельницького території, на які він намагався поширити "козацькі вольності", не охоплювали Галичини та західної Волині), ані сам Хмельницький був єдиним натхненником і "мозковим центром" очолюваного ним руху (Грушевський вказує на непослідовність, імпровізованість, недалекоглядність політики "героя Богдана", на його сильну залежність спершу від поглядів і порад ображеної коронною адміністрацією шляхти, що масово перейшла на його бік, а пізніше — від месіанських ідей київської церковної еліти).

Але, абстрагувавшись від усіх цих "дріб'язкових" застережень та "приземлених" міркувань, отримуємо міф: "Всенародня боротьба за визволення, і на чолі його — Богдан, найкращий син українського народу і найкращий репрезентант сього всенароднього характеру козацтва, всенародній герой, свободитель України, що віддав своє життя сьому завданню визволення, і так чи інакше його здійснив, — така традиційна концепція старшини, від неї потім перейнята українською інтелігенцією" [Груш., т.9, кн. 2, с. 1480].

Як бачимо, Грушевський не лише розкриває механізм міфотворення, але й вказує на суспільну групу, що вона міф про Хмельниччину як "визволення України" витворила (старшинська еліта Гетьманщини), а також — і на ту спільноту (національну інтелігенцію), яка згодом успадкувала й далі культивувала міф про Хмельниччину як визволення України, хай і коротке, завершене новою неволею.

Та по Полтавській катастрофі й погромі української автономії став активно формуватися ідеологічно інакший культ Богдана Хмельницького, який перетворився на серцевину так званого "Переяславського міфа" (див. [Лисяк-Рудницький, Basarab]). С.Плохій стверджує: "Культ Хмельницького, який почав знову з'являтися за гетьманування Мазепи, як частина зростаючого самоусвідомлення козацької еліти, поруч із прославлянням лідерів Козаччини, пізніше трансформувався в анти-Мазепинський культ, у культ "гетьмана, вірного цареві". Міф Хмельницького був створений самими українцями і, з урахуванням згаданих вище політичних переваг, відбивав саме їхні прагнення" [S.Plokhy, 179], — тобто праг-

нення утвердитись у власних правах як частина, автономна чи ні, загальноімперської еліти.

Висновок С.Плохія (який в основних рисах повторює висновки І.Лисяка-Рудницького із статті "Переяслав: історія і міф") такий: "Культ Хмельницького був важливою частиною "Малосійської". ідеології й відображав одну з її ключових ідей, — він символізував і освячував вірність козацької еліти престолу, а також її прагнення зберегти гетьманський устрій та козацькі привілеї. (...) Цей культ символізував остаточну перемогу "Малоросіянізму" над ідеєю української незалежності" [S.Plokhy, 183].

Спробуймо проаналізувати, як змінився міфологічний виклад життя, подвигів та визначеної Богом місії "героя Богдана" у після-мазепинські часи на прикладі основних нарацій цього часу — шкільної драми "Милость Божия" (1728), імовірним автором якої був києво-могилянський професор Інокентій Нерунович, та поеми "Разговор Великороссии с Малороссией" (1762) гетьманського чиновника С.Дівовича.

Якщо порівняти "Милость Божию" із "Віленським панегіриком", то бачимо: на центральному місці залишилася ідея "богоданності" гетьмана та його місії, але змінилося формулювання цієї місії (визволення не лише церкви та козацтва, а й усієї України з-під польського гніту). Цілком зникла ідеологема приналежності Русі до Речі Посполитої, але сама ідея лояльності лище зазнала трансформації: за автором "Милості Божої" виходить, що українське козацтво довго й вірно служило "полякам", було їх головним захистом від бусурманської загрози, але за те не мало жодної вдячності, самі лише утиски та "поруганіє". Така невдячність "ляхів", нетримання ними слова буцімто викликали гнів Божого провидіння (за однією ремаркою, "Муза и Аполло грядущую ляхом погибель предвозвещают"), звільнили Хмельницького і всю Україну від обов'язку вірності "ляхам", зробили справедливим (передусім — виправданим перед Богом) козацьке повстання:

"Хмельницкий:

(...) А что верне служить им в церкви присягали,
Перед Богом такую кондицию клали:
Аще не будут они насильствовать веру
Наш святую, и не переберут меру
В поступках своих с нами,
...Чего они поневаж сами не сполняют,
Дармо и от нас себе веры дожидают"

[Хрестоматія давньої укр. літератури, 1967, с. 417].

Таке педалювання давньої козацької вірності та моральної й правової виправданості повстання пояснюються, вочевидь, регулярними закидами російського уряду щодо "шатости малороссийской".

Натомість увесь перебіг повстання автор драми вкладає в один-єдиний монолог на 30 рядків, що його виголошує алегорична Вість алегорічній-таки Україні. Як повідомляє ремарка до цієї яви, "Весть приходит, поведая преславные козаков над ляхами победы, и студное их за Вислу прогнание, и торжественное вскоре Хмельницкаго на Украину возвращение" [там само, с. 418].

В заключній сцені з'являється алегоричне Смотреніє Божіє (тобто провидіння), яке пророкує Україні, що її ось-ось приймуть під свою міцну руку "непобідимії на землі і на морі монархи російскія". Розчулена алегорична Україна плаче від щастя і бажає всіх благ государеві та його "вірному вожду Даниїлу" (вочевидь, гетьманові Д.Апостолу, за часів якого виставлялася драма). Хор співає хвалу Хмельницькому.

Значно докладніше, з переліком усіх більших і менших перемог (але з майже повним умовчанням про поразки) оповідає про Хмельниччину алегорична Малоросія у "Разговоре" С.Дівовича, але й тут очолюване Хмельницьким повстання малюється дуже спрощено, як низка звитяг, завершена вигнанням клятих ляхів "за Віслу" з наступним добровільним переданням Малоросії "під сильну руку царя восточного". Це не випадково: творці "переяславського міфа" всіляко намагалися відвести звинувачення у вимушеності воєнними обставинами й "нещирості" спілки Хмельницького з Москвою, а також у тому, що Україна тоді, мовляв, була слабка, лише приєднання до Московського царства її порятувало від розгрому, а тому розраховувати на повагу від великоросів і на якесь особливе ставлення "гетьманці" не можуть. Власне, мало не половину свого "Разговора" Дівович присвячує скаргам на те, що великороси не визнають і не шанують "малоросійських" (тобто гетьманських) чинів і рангів.

Прославляння Дівовичем самого Хмельницького цілком витримане у традиціях тодішнього одописання вождям-полководцям і містить мало індивідуальних рис гетьмана:

"Храброст Хмелницкаго неописана собой,
С успехом имевшаго частой воинский бой:
С многими народами он в сражение вступал,
И с которыми ни вступал, тех всех побеждал.
Самы Альпийские непроходимые горы
Как Геркулес древний, прошол бы с войском вскори.

[тут Дівович, мабуть, сплутав Геркулеса з Ганібалом]

...Гетман многоразсудный, бодрый и дерзновенный,
Скоропостижный в трудах, нуждах невтомленный,
Ко всяким злоключениям воинским обыкший,
Холод, жар и нужды вдобь носить первейший.

[Хрестоматія давньої укр. літератури, с. 480].

Показово те, що Хмельницький прославляється лише як полководець, вождь козацтва, а не як "даний Богом" український державець. На більше Дівович і вся тодішня гетьманська еліта не наважувались. Їхній Богдан — це якийсь "слуга царю, отец солдатам", другий Ганібал або ж генераліссімус Суворов. Саме на честь такого Хмельницького через півтораста років Сталін встановив орден Хмельницького, услід за орденами Суворова, Кутузова, Невського.

Втім, саме такий, "функціонально звужений" образ "героя-Богдана" можна розглядати як наслідок не стільки страху перед імперією та її цензурою, скільки результату вже згаданої операції проектування ідеалу військового ватажка, сформованого в козацькому середовищі (себто героя власне козацького стану, а не цілого українського суспільства) на простір новонароджуваної загальнонаціональної культури.

Як уже зауважувалося, таких "станових" героїв — Хмельницьких, існувало принаймні два — фольклорний (у козацьких думах) та бароковий (у віршованих текстах, створених у середовищі старшинської верхівки та церковної інтелігенції того часу). Синтезувати ці дві моделі героя-володаря у щось єдине й цілісне не вдалося, втім, ані у XVII–XVIII ст., ані навіть пізніше.

3. Деміфологізація "героя Богдана" та народницький ідеал лідера

На рубежі XVIII–XIX ст. у середовищі малоросійського дворянства — нащадків гетьманської старшини відбувалися поважні суспільно-політичні, а також ідеологічні зміни. Головних суспільно-політичних змін було дві: по-перше, безповоротне скасування Гетьманщини як особливої української форми автономно-державного устрою, навіть у тих обскубаних рамках, що дожили до часів гетьмана Розумовського; по-друге, досягнення основною масою старшини своїх станових цілей у нових умовах. Як зауважує Б.Кравченко, "Результати ревізії 1782 р. показали, що малоросійські вищі класи досягли неабияких успіхів у здобутті дворянських прав. На Лівобережжі дворянство становило вищий відсоток у складі населення, ніж практично в будь-якій іншій частині Рос. Імперії" [Б.Кравченко, с.51].

Ці дві обставини означали зникнення політичних та соціально-класових причин для дальшого культивування "Переяславського міфу" в тому середовищі, яке його, власне, породило. Але це зовсім не означало, що "Переяславський міф" умер: як "Статьи гетмана Богдана Хельницкаго" увійшли до зводу законів Російської імперії, так і міф про "добровільне приєднання Малоросії до матінки-Росії" природно увійшов до імперської міфології, знайшовши через кількадесят років матеріальне втілення в кінній постаті на Софійському майдані, яка вказує булавою напрямок на Москву — така собі навічно відлита в бронзі проросійська орієнтація України-Малоросії, ще й з написами на постаменті:

"Волим все под царя восточнаго, православнаго"

— а також:

"Богдану Хмельницкому — единая неделимая Россия".

Щодо історії встановлення пам'ятника на Софійському майдані, то варто зауважити, що його ініціатор "знаний ошуст Юзефович" (за оцінкою П.Куліша) був не лише головою Київської археографічної комісії, а й ініціатором сумнозвісного Емського указу 1876 року, натомість автора монумента — скульптора Микешина консультував відомий київський українофіл проф. В.Антонович.

Як відомо, втілити у бронзу вдалося тоді лише частину авторського задуму. Але про сам цей задум раніші й пізніші джерела повідомляють по-різному, і ці відмінності є надзвичайно показовими. Наприклад, у довіднику К.Шероцького "Кіевъ. Путеводитель" (1917) повідомляється: "Первоначальный проект имел дополнительныя фигуры еврея, поляка и іезуита, которых топтал конь Хмельницкаго, но впоследствіи решено было этих фигур не воспроизводить" [Шероцкій, с. 86].

Натомість енциклопедичний довідник "Київ" 1981 року повідомляє: "Композиція попереднього проекту пам'ятника включала постать гетьмана на коні, барельєфи, що відтворювали бій під Збаражем, в'їзд переможців до Києва і Переяславську Раду, а також скульптурні постаті українця, росіянина та білоруса. ...Через брак коштів 1879 р. у Петербурзі було відлито тільки постать вершника" [Київ. Енцикл. довідник, с. 663].

Насправді ж первісний проект Микешина передбачав і ту, й другу скульптурні групи, й цим нагадував значно пізніший пам'ятник Шевченкові у Харкові, а саме: спробою пластично втілити міфічну нарацію з усіма її основними персонажами та епізодами.

Більш-менш повну історію спорудження цього пам'ятника, як і фото його первісного проекта, можна знайти у статті П.Скрипника "Увічнений у бронзі" (Київська старовина, №4, 1995).

На початку XIX ст. замість “експропрійованої” Санкт-Петербургом “Переяславської легенди” на колишній Гетьманщині починає творитися нова міфологія — її першим важливим текстом стає “История Русов”. За словами М.Драгоманова, “На это произведение надо смотреть как на памфлет в пользу прав и вольностей русов, т.е. малороссиян, памфлет, местами чрезвычайно едкий и даже художественный.., а не как на внешне фактическую историю, тогда он составит незаменимый памятник состояния просвещения и политических идей Малороссии в половине XVIII в.” [Драгоманов, с. 24].

Пізніше історики схилилися до думки, що “Историю русов” написано (чи принаймні завершено) десь у 1810-1820-і роки на Чернігівщині. Н.Полонська-Василенко називає її “блискучим політичним трактатом, у якому виведено десятки вигаданих осіб, вигадані події, бої, дипломатичні переговори, трактати, сентенції. ...Автор, оперуючи справжніми фактами, а ще більше — вигаданими, проводить свою концепцію історії України: її високу культуру з кінця X ст., прагнення незалежності, конституціалізм, відразу до абсолютизму, ненависть до гнобителів... Написана “Історія” “езопівською” мовою: треба дуже уважно вчитуватися в її текст, щоб зрозуміти, що насправді хоче сказати автор (наприклад, у характеристиках Петра I, Мазепи тощо)... Вплив “Історія” мала величезний...” [Полонська-Василенко, т. 2, с. 289–290].

Нескладно зрозуміти, що в цій концепції “Переяславський міф” ніяк не може посідати провідного місця.

В “Истории русов” не бракує стандартних похвал славному гетьманові Богданові Хмельницькому, як-от: “Отечество свое и народ так любил, что покоем своим, здоровьем и самой жизнію всегда ему жертвовал без малейшаго роптанія. Словом сказать, был совершенный в народе верховный начальник, а в войске беспримерный вождь” [Исторія русовъ, с. 142].

Однак про Переяславську угоду в “Історії” оповідається без особливого захоплення й ніби крізь зуби, причому ініціатором приєднання Малоросії виступає цар Олексій, а Хмельницький буцімто лише просив його про військовий союз. Про Переяславську раду з її буцімто всезагальним волевиявом народу (центральний елемент традиційного “Переяславського міфа”) в “Історії” взагалі нема ні слова — за її версією, до Переяслава просто скликали “прочих чинов и войско” для присяги цареві, коли гетьман і старшина вже прийняли рішення (і то після довгих суперечок і сумнівів) про перехід у московське підданство.

Отже, міф про те, як увесь народ малоросійський “волів під царя восточного, православного”, в “Истории русов”, по суті, спростовується, натомість широкими і яскравими барвами змальована історія Мазепи, його

переходу на бік Карла XII заради "свободи вітчизни", його дальша трагічна доля, а особливо — драма Батурина та інших міст, що зберегли вірність гетьманові й були жорстоко знищені царським військом.

Отже, на початку XIX ст. в середовищі малоросійського дворянства — вочевидь, не без впливу романтичної течії в тодішній літературі та "байронічної" концепції героя-бунтівника, а також, як форма своєрідного протесту проти офіційної імперської ідеології, — замість старого "Переяславського міфа" починає формуватися міф про Мазепу — похмуру байронічну постать, губителя жіночих сердець, і водночас — трагічного борця за українську незалежність.

М.Грушевський у статті "Два ювілеї" так охарактеризував коріння міфа про Мазепу: "Чим був Мазепа в очах українського народу до анахтеми, киненої на нього російським правительством? "Ляхом", ворогом народу, мерзенним прислужником панським і московським. І тільки по анахтемах, клятвах, всіх проявах терору на всяке мазепинство Мазепа виростає в очах пізніших поколінь українського шляхетства XVIII ст. на "ідеал патріота" українського, світлиці й церкви завішуються його портретами, а нові, сучасні репресії на мазепинство встигли зробити Мазепу для закордонних українців найбільш дорогою й популярною, найбільшим пієтетом оточеною особою історичної України" [Грушевський, 1911, с.451].

Переосмислення постаті Мазепи, і ширше — концепції "національного героя" в українській думці неодмінно мусило зачепити й постать Хмельницького. Олександра Єфименко слушно зауважувала взаємозв'язок між цими двома постатями: "Хмельницкий и Мазепа — начало и конец того краткого, но яркого, как метеор, пути, каким промелькнула политическая история казацкой Украины на общем фоне исторических судеб южнорусского народа. Зато из всех героев этой эпохи только эти два имени и сделались достоянием толпы не только на украинском Юге, но и далеко за его пределами" [А.Ефименко, История украинского народа, с. 268].

Якщо до цього часу міфологізований Хмельницький виступав ідеалом вождя й водночас — зразком "гетьмана, вірного цареві", а міфологізований-таки (точніше, демонізований) Мазепа — слугував за такий собі еталон зрадливого царедворця, то відтепер акценти стали мінятися.

У 1840-і роки спроби переосмислити роль і місію (здійснену чи провалену) Богдана Хмельницького робить найбільший український поет XIX ст. Тарас Шевченко, який своєю початковою популярністю, власне, завдячував головно поезіям про славне козацьке минуле України.

Та невдовзі Шевченко приходить до переконання, що "нерозумний син" Хмельницький (варіант: "п'яний") "занапастив матір-Україну" (див. "Великий льох", "Чигрине, Чигрине", "Якби то ти, Богдане п'яний", "Стоїть в селі Суботові" та ін.). Звідки таке ставлення?

М.Драгоманов підкреслював вплив "Истории русов" на молодого Шевченка: "Між 1840 і 1844 р., видно, Шевченко натрапив на "Историю русов", ...і вона запанувала над його думками своїм українським автономізмом і козацьким республіканством, своїм духом, у якому до патріотизму козацьких літописців XVII–XVIII ст. й кобзарських дум прибавилась якась доля європейського республіканства часів декабристів. Шевченко брав з "Истории русов" цілі картини і взагалі ніщо, крім Біблії, не мало такої сили над системою думок Шевченка, як ця "История русов"... У "Великому льоху" (1845) Шевченко показує себе ворогом Богдана Хмельницького, який "присяг Москві", і прихильником Мазепи, якого вояків "порізала Москва" в Батурині й під Полтавою, а найбільше "славного Полуботка", який в "Истории русов" малюється, як останній Катон козацької республіки" [Драгоманов, с.365–366].

Головну шевченкову міфологему щодо Хмельницького можна викласти в кількох рядках із "Суботова":

...Отаке-то, Зиновію.
Олексіїв друже!
Ти все оддав приятелям,
А їм і байдуже,
Кажуть, бачиш, що все-то те
таки й було наше..." — і так далі [Кобзар, с. 247].

Негативну оцінку Богдана поділяв із Шевченком П.Куліш, але підстави для такої оцінки у нього були цілком інші. Для Куліша втраченим раєм, що його зруйнувала Хмельниччина, був "золотий спокій" першої половини XVII ст., з господарчим освоєнням незайманих степів та розквітом київської "високої культури" під патронатом Петра Могили. Лише міцна рука російських імператорів та імператриць, за Кулішем, повернула на поруйновану "гайдамацтвом" Україну лад і культурний розвій.

Не те у Шевченка. Для нього міфологічним щасливим "передпороговим" часом була доба вільного козакування у широких степах — доба, коли "запорожці вміли панувати" (за Кулішем — доба антикультурного руїнництва). Натомість край цьому щастю поклав, хай і неусвідомлено (тому він — "нерозумний"), саме Хмельницький, "віддавши" Україну в московську неволю (див. про це детальніше у відомій книзі Г.Грабовича "Поет як міфотворець").

Отже, Шевченків "нерозумний Богдан" є лише варіацією героя знайомого нам "Переяславського міфу", з тим-таки кульмінаційним епізодом Переяславської угоди 1654 року, оцінка якої, однак, змінена на діаметрально протилежну. Шевченко трактує Переяслав як величезну трагедію з якнайширшими екзистенційними наслідками.

Як у старому "визвольному" міфі одному Богданові належиться честь героя-визволителя, так і в Шевченка Хмельницький сам-один несе страшну відповідальність за те, що сталося — за перейдення Україною міфічного "порогу" між благословенним, славним, вільним козацьким минулим та проклятим сучасним.

Однак ставлення поета до цієї міфологізованої постаті амбівалентне. Шевченко так і не став переконаним "іконоборцем" героя-Богдана. Поза діаметральною переоцінкою Переяслава, Шевченко нічого не намагається змінити в міфології Хмельниччини й узагалі — козаччини). Це видно у поетовій (досить плутаній і неясній, варто зазначити) відповіді на своє-таки запитання:

"За що ми любимо Богдана?
За те, [за] що москалі його забули,
У дурні німчики обули
Великомудрого гетьмана."

Як розуміти цей начерк (бо звершеним віршем його назвати важко)? Хто зна. Втім, в одному поет очевидно не мав рації — "москалі", себто офіційна російська ідеологія, зовсім не "забула" про Хмельницького, а навпаки — єдиного з-поміж українських гетьманів включила до всеімперського пантеону героїв.

Спроби вийти поза зачароване коло "Переяславського міфу", зовсім інакше проінтерпретувати роль Хмельницького в українській історії завжди натикалися на значні труднощі — адже міфологізований образ "мужа избранна, вольности отця — героя Богдана" (Г.Сковорода), — був складовим елементом "Переяславського міфа", а не навпаки (тобто коли б міфологема Переяслава була лише одним із елементів культу Хмельницького). Практично це означає, що неможливо було спростовувати, "деміфологізовувати" Переяславський міф, не руйнуючи одночасно культу Хмельницького. Адже покладена Провидінням на Богдана місія полягала у "вибиванні Руського народу з лядської кормиги" з наступним приведенням його "під високу руку Царя Православного" (пізніший варіант: "воз'єднання з братнім російським народом, аби спільно боротися проти спільних експлуататорів"). Отже, ставлячи під сумнів цю місію, ми ставимо під сумнів і велич Хмельницького, саме його "геройство", його "Богоданість" (як, напр., порожніми ритуальними формами звучить узвичаєне

прославляння Хмельницького в "Истории русов") — якщо, звичайно, не підшукаємо йому нової місії та нової величі.

Панівна серед молодої національної (власне, тоді ще "українофільської") інтелігенції народницька ідеологія диктувала таке переосмислення окремих аспектів історичної Хмельниччини, аби при цьому не руйнувався дощенту міфологічний образ "Богдана — визволителя народу". Напр., станову обмеженість козаччини, а отже, й Хмельниччини, як визвольного руху, М.Костомаров переосмислював так: "Треба розуміти не так, що козаки бунтувались і маскувались народніми інтересами, а так, що проти польських панів-шляхти піднімався народ, і ся опозиційна маса називала себе козаками" [Науково-публіцистичні й полемічні писання Костомарова, с. 58]. Поряд із цим, в оцінці Хмельницького й Хмельниччини стало висуватися на перший план те, чого не помічали творці "визвільного" та "Переяславського" міфів — а саме, словами Грушевського, "організація козацької держави, утворення нових суспільних відносин".

Зокрема, на початку своєї літературної кар'єри майбутній розвінчувач козаччини Панько Куліш писав: "Цей народ, вийшовши під проводом Хмельницького з невільницького стану, позбувшись своєї аристократії (дворянства), себто класу освіченого, обізнаного з адміністрацією й політикою, миттю створив у себе своєрідний уряд, з судочинством і розправою на всіх пунктах землі Південноруської, з поштовим зв'язком для розсилки урядових розпоряджень, з мужами громадськими в кожнім, хоч найменшім селі, з представниками станів для вирішення важливих громадських справ і з верховним трибуналом, котрого головою був виборний гетьман, обмежений голосами генеральної старшини" [Записки о Южной Руси, 1857, — т.II, с.327]. У цьому переакцентуванні бачимо ознаки формування нової національної свідомості, яку вже не задовільняла "малоросійська" ідеологія і породжений нею "Переяславський міф".

Однак в умовах підросійської України цей процес не був легким і прямим. Зокрема, той-таки М.Костомаров загалом не надавав особливої ваги таким аспектам діяльності Хмельницького, як формування державних інститутів чи нової національної еліти на базі козацької старшини та "покозаченої" шляхти, і його висока оцінка Хмельницького є оцінкою гетьмана як успішного ватажка всенародного повстання. Як зауважує Д.Дорошенко, "Костомаров не бачив в історії козацького періода на Україні ніякого державного стремління, і всі змагання Богдана Хмельницького, Виговського, Дорошенка, Мазепи поясняв або особистими мотивами честолюбства, або вузько-егоїстичною політикою старшини, чиї інтереси, мовляв, заступали ці гетьмани.

...Костомаров не доглянув [тобто не зауважив — О.Гр.] колосальної організаційної й державної роботи Б.Хмельницького, і сама постать вели-

кого гетьмана вийшла в його знаменитій монографії дуже слабо й неясно окресленою; її зовсім закривають стихійні народні рухи" [Д.Дорошенко, Огляд укр. історіографії, с. 108].

Натомість Куліш досить швидко покинув давнє своє замилування козаччиною й під впливом тодішньої польської історіографії (дуже неприхильної до Хмельниччини, й дуже високої в оцінках цивілізаторської місії Польщі на "кресових землях", чому важко дивуватися), прийшов до концепції "культурництва", що породила цілковиту переоцінку ним козаччини, а значить — і Хмельниччини, й самого Хмельницького, котрий, згідно із новими поглядами Куліша, "наш цвітучий край обернув у пустелю, засипану попелом і засіяну кістками наших предків. Він надовго зупинив успіхи культури в нашій північній Слав'янщині. ...Коли ми не маємо другого "Слова о полку Ігоря" і другого літопису, "откуду пошла есть земля руськая", то без усякого сумніву цим ми найбільше завдячуємо Хмельницькому" ["История воссоединения Руси", цит. за: Дорошенко, т.2, с. 47].

Варто зауважити, що це "безсумнівне завдячування" досить сумнівних "анти-досягнень" (згадаймо, що на той час були вже знайдені й опубліковані хроніки Самовидця та Величка) особисто Хмельницькому перегукуються з інвективами іншого нашого "європейця-культурника" — Миколи Хвильового, — на адресу Шевченка, який буцімто "кастрував нашу націю". Обидві ці інвективи — байдуже, слушні чи абсурдні, —є фактично констатаціями величезної ролі "батька Хмеля" та "батька Тараса" у формуванні української національної ідентичності.

Як зауважує Д.Дорошенко, "З часу появи "Истории возсоединения Руси", котра посварила Куліша з цілим українським громадянством, ворогування до козаччини і її оборонців в історіографії стає в Куліша немов idee fixe, і він розробляє її на всі лади в своїй поетичній творчості, в поемах, драмах, поезіях, котрі нераз являються немов поетичним коментарем до тих думок, що висловлює він у писаннях своїх наукового типу" [Д.Дорошенко, Огляд укр. історіогр., с. 112].

Ось, наприклад, оцінка козацтва та істориків-"козакофілів" (мається на увазі передусім Костомаров та його однодумці) у поемі "Куліш у пеклі":

"...потатарене Козацтво,
Що Русь пустошило вогнем,
Що на підмогу хана звало,
Упавши по-п'яну в біду,
І руським тілом годувало
Його ненаситну орду.

Знайшлись і в Києві бурлаки,
Що з людоїдів гайдабур
Зробили православних воїв,
Святої вольности героїв,
Всесвітньої культури мур" [Твори Куліша, с.392].

Прийшовши до висновку, що порятунок України — в міцному державному ладі й культурництві (що забезпечила, мовляв, лише Російська імперія, зокрема — такі "культурники", як Петро І та Катерина II), Панько Куліш робить у поемі "Грицько Сковорода" цілком конкретні висновки і щодо Хмельницького, і щодо загальної орієнтації для українців. Хмельницький тут —

"...батько збреханий козацький,
Що юртував наш люд простацький,
Присягами дурив Ляхву,
З її сліпим вельможним панством,
І хана з хижим азіяцтвом,
І церкволюбницю Москву" [там само, с. 394].

У примітці до процитованих рядків автор пояснював: "Батьком величали козаки всякого свого отамана. Отже наші письмаки, чуючи, як у кобзарських піснях козаки величають Хмеля-Хмельницького "батьком", зробили його на глум правді тим, що Новоруси [тобто росіяни — О.Гр.] розуміють під словом "отец отечества". (...) Ба, недавнечко знаний новоруський письменник Побідоносцев, за приводом знаного у нас ошуста Юзефовича, поставив у Києві, на сором науці, монумент Хмелеві-Хмельницькому ніби-то від "благодарної Росії", монумент лютому ворогові Росії, такому ж зрадникові, яким опісля був Мазепа" [там само, с. 543].

Якщо погляди Костомарова на Хмельниччину відображають позицію раннього, "українофільського" (іншими словами, до-національного) народництва — популістського й водночас вірнопідданого, а різке Кулішеве несприйняття — позицію консервативного "культурництва" (логічним чином не менш вірнопідданого в кінцевому рахунку), то М.Драгоманов (зокрема, в статті "Шевченко, українофіли і соціалізм") виклав пізньо-народницький, "громадівський" погляд на генезу Хмельниччини та головні ідеї, які буцімто рухали її лідерами: "Од часів перших повстань проти Польщі за Косинського й Наливайка... росла й яснішала думка про національну волю й свою вправу [тобто самоуправління — О.Гр.]; од тих же часів до Хмельниччини — думка про волю селянську й рівність усіх українців, про право всіх на землю... Спільна прихильність до цих думок заполоняла й душі таких людей, які більш думали про себе, ніж про громаду, як напр. Богдан Хмельницький, і висувала наперед громадського

руху людей таких, як він, які все ж таки не були самими "разудалыми добрыми молодцами", "ворами-разбойничками" [Драгоманов, с. 418].

Бачимо, отже, певне потепління погляду на Хмельницького порівняно з Кулішевими інвективами на адресу "батька збреханого козацького", але Хмельницький у Драгоманова все ж ніяк не герой (в його соціалістично-позитивістичній картині суспільного розвитку, вочевидь, місця для героїв не було зовсім), а просто людина з небуденними здібностями, яку обставини висунули на провідне місце в "об'єктивному процесі".

Народницький позитивізм та "антигероїзація" (зокрема, концепція "особистості, змушеної історичними обставинами") знайшли відображення й у красному письменстві. Напр., інший провідний народник, поет Павло Грабовський, так звертався до Хмельницького у 1890-і рр.:

"Людського руху хвилі бурні (...)
На поверх винесли тебе!
І ти пішов, чи мимо волі
Повинен був до виру йти,
Все зайнялось, ти став на чолі,
Щоб стяг козацький винести.
Тяжкий перейлуг старовини
Ти враз порвати намагав,
Але над шиєю країни
Цупкіше ретязь затягав...

Не дорікти тобі спомином,
Богдане-батьку, замір збіг:
Ти був лихого віку сином
і вище станути не міг..."

[Павло Граб, "Пролісок", 1894, с.56–58].

Бачимо в цьому уривкові цікаве поєднання ідеї "суспільного прогресу" (трактування Богданової місії як спроби "враз порвати" з усім тягарем клятої "старовини", а не просто "прогнати ляхів") — із майже машинальним слугуванням — що називається, lip service, — уже сформованому національному культові (звертання до "Богдана-батька", не позбавлене іронії — можливо, неусвідомленої, — завдяки фразеологічній паралелі з умираючим онегінським дядею, який "лучше выдумать не мог").

Втім, культ Хмельницького — найвизначнішого вождя козаччини й українського народу загалом, — пустив занадто глибоке коріння, аби його могли підірвати Куліш, Драгоманов, чи навіть визнаний національний пророк — Шевченко.

Пустив він його не лише в "національній думці", але й в історичній науці. Як зауважував Грушевський уже на схилі життя, тобто на початку

1930-х років, "Новіша історіографія все ще зістається під владою традиції, для котрої Хмельниччина скуплялася в Богдані як ініціяторі і виконавці, першій величині і головнім акторі всього руху, його розумі і волі" [Історія України-Руси, т.9, с.1457].

Саме він, утім, намагався зламати цю традицію ще в "Ілюстрованій історії України (ця книжка, орієнтована на масового читача, вперше видана 1913 р., витримала кілька перевидань і набрала великої популярності в 1917–1920 рр., а в недавні часи знову була перевидана принаймні двічі масовим тиражем — 1990 та 1992 р.- тож її цілком можна трактувати як потужний канал формування історичних уявлень у масовій свідомості українців):

"Народ український для нього [Хмельницького], які для поводирів попередніх повстань, був знарядом до осягнення козацьких бажань; ...національна справа для Хмельницького не виходила поза релігійну справу, котрою теж не знати чи дуже він інтересувався, бо не бачимо, щоб він стояв у близших відносинах з київськими кругами" [Грушевський, Ілюстр. історія України, 1913, с. 302]. А ось про Хмельницького-політика: "Не навчений тяжким досвідом з ханом, Хмельницький знову будував свої пляни на союзах і помочах заграничних, замість опиратися на силі народній, на щирім і нелукавім союзі з народом" [там само, с.307]. Зборівську угоду, яку давня, до-переяславська традиція трактувала як найвищий злет Хмельниччини, Грушевський вважає, навпаки, "катастрофою", бо вона була "ніщо в порівнянню з планами визволення українського народу", й підсумовує перший, найуспішніший етап повстання так: "Нещастям його [Хмельницького] й цілої України було, що найвищий порив, коли ставлено метою дійсне визволення народу і напружено до того всі сили, скінчив ся зборівською катастрофою. Ся катастрофа розчарувала народні маси, знеохотила й утомила їх, і після сього вони вже не охотилися до повстання. (...) Коли повстання не здійснило його [селянства] надій, воно відкаснулося від нього, ...а Хмельницький дедалі то все більше мусив покладатися на заграничну поміч..." [там само, с. 310].

Що ж до державотворчої діяльності Хмельницького і його заслуг на цьому поприщі, то Грушевський про устроєві зміни, які відбувалися тоді в українських землях, оповідає цілком безособово, наче про якісь природні явища, й зауважує лишень: "Хмельницькому справді удалося, завдяки своїм талантам і щастю, дуже сильно підняти гетьманську власть против давнійшого" [там само, с. 323].

Отже, героя-Богдана у Грушевського (як перед тим — у Куліша, Драгоманова) нема, є натомість лише один із козацьких ватажків, — правда, дуже талановитий і енергійний, — якому долею судилося опинитися в ролі провідника наймасштабнішого козацького повстання й більш чи менш

успішно цим повстанням керувати. Головний герой Хмельниччини у Грушевського — "народ", а головним критерієм оцінки Хмельниччини та її лідера є те, вдалося чи не вдалося "дійсне визволення народу". Що розумів Грушевський під гіпотетичним "дійсним визволенням", тепер з'ясувати складно, та й не те нас цікавить.

Таким чином, у новій, значно стриманішій героїзації (або й просто — дегероїзації) Хмельницького такими лідерами українського руху XIXст., як Костомаров, Драгоманов, Грушевський, та й численними менш видатними народниками, а ще більше — у тих критеріях та вимогах, які в ту пору висуваються до історичного Хмельницького, — бачимо вже щось на кшталт народницького ідеалу національного вождя (чи, власне, ідеалу вождя всенародного визвольного руху). Такий вождь повинен чесно слугувати інтересам якнайширших народних мас, "не відриватися від народу", перебувати з цим народом у стані постійної взаємної любові. Якщо вождь при цьому є ще й видатним стратегом чи будівничим державних інституцій, це добре, але вирішальної ролі не має.

Нам невідомо, щоб викладена вище (й розвинута згодом у 10 томі "Історії України-Руси") скептична позиція Грушевського зустріла якийсь більш-менш масовий протест серед читачів — поза знаменним винятком середовища істориків-"державників", — але про це далі буде докладніше. Коли порівняти це з масовим неприйняттям Грабовичевого "Шевченка як міфотворця", то відносна холодність пересічного українця до "героя Богдана" (в порівнянні з любов'ю до "батька Тараса") стає очевидною.

5. Формування "державницького" наративу про "Великого Гетьмана"

Дальша трансформація міфів за участю Хмельницького відбувалася вже під цілковитим впливом процесів формування національної ідеї та переосмислення національної історії. Наприкінці XIX ст. українська національна думка вже вийшла зі свого раннього, синкретичного періоду, коли, напр., Шевченко був, за виразом П.Куліша, "наш первий поет і наш первий історик" водночас. Як бачимо на прикладах таких помітних постатей, як Драгоманов чи Грушевський, почав чітко окреслюватися інституційований дискурс національних суспільно-історичних наук, у якому, здавалося, не було вже місця міфологізованим героям та сакралізованим кумирам.

Втім, на тих-таки прикладах Драгоманова та Грушевського видно, як із науково-просвітницького дискурсу тільки-но починає виокремлюватися дискурс національної політичної публіцистики, а в реальній політиці, як відомо, обійтися без міфологічних елементів навряд чи можливо. Тим-то й постать Хмельницького згадується в цей час переважно в політично-

му контексті, для "з'ясування коренів" злободенних політичних проблем та для підкріплення певних політичних лозунгів.

З іншого ж боку, трансформуванням національних міфів та переосмисленням постатей національних героїв (з яких на той час уже встиг утворитися невеличкий пантеон) продовжувало займатися українське красне письменство.

З-поміж численних текстів — як публіцистичних, так і поетичних, — періоду рубежу XIX та XX століть, у яких заторкнуто постать і роль Богдана Хмельницького у зв'язку з формуванням і долею української нації, зупинімося на двох досить знаних — брошурі М.Міхновського "Самостійна Україна" (1900) та поезії Лесі Українки "І ти колись боролась, мов Ізраель..." (1904).

Але перед тим — кілька зауваг щодо загального "стану умів" тодішніх європейських та, зокрема, українських інтелектуалів у питаннях про націю, національну державу та роль видатних особистостей-провідників у становленні першої та другої.

Домінуючі на той час уявлення про націю вже помітно відійшли від гердерівсько-фіхтеанських концепцій, базованих на одвічному "Народові" з його безсмертним Volksgeist, — у бік розуміння історичності самого явища нації, а також етно-культурної неоднорідності практично всіх існуючих націй.

Погляд на нації як історично минущі форми суспільного життя, а на національні інтереси — як другорядні в порівнянні з інтересами "класовими" або "вселюдськими" не суперечив і концепції двох типів націй — "історичних" та "неісторичних", з яких другі, нібито менш розвинені (до них зазвичай відносили українців, як і більшість слов'янських народів), мали задовільнятися "культурним", недержавним існуванням і вирішувати свої політичні та соціальні проблеми в рамках держав, створених "історичними" націями.

Мабуть, саме ці домінуючі уявлення про долю націй мала на увазі Леся Українка, коли писала в поезії "І ти колись боролась, мов Ізраель" про "дух часу", який прирікав Україну на загибель.

Однак такий "дух часу" тоді, наприкінці століття, вже ставав "немодним". Як писав Іван Франко у відомій статті "Поза межами можливого", "...останні десятиліття XIX в. можна назвати епохою реакції проти Марксівського економічного матеріалізму чи фаталізму" [Вивід прав України, с. 149]. В чому ж полягала ця реакція? На думку Франка, у виході на перший план національних ідеалів та прагнень: "У сфері суспільного й політичного життя... синтезою всіх ідеальних змагань, будовою, до якої повинні йти всі цеглини, буде ідеал повного, нічим не зв'язаного і не об-

межуваного (крім добровільних концесій, яких вимагає дружнє життя з сусідами) життя й розвою нації" [там само, с. 150].

За такого розуміння нації чималого значення набуває й роль (місія) евентуального лідера національного руху, який керується національним ідеалом і вправно керує посуванням до нього.

М.Міхновський у статті "Самостійна Україна" вже безумовно виходить з того, що "Державна самостійність є головною передумовою існування нації, а державна незалежність є національним ідеалом у сфері міжнаціональних відносин" [с.156]. У світлі нового ідеалу Міхновський переосмислює й ключові події національної історії, від Переяслава починаючи.

"Це твердження [ніби Україна з власної волі зреклася прагнень до державної самостійності й віддалася під владу московського царя, а тому не має права нарікати — О.Гр.] примушує нас розглянути природу й характер угоди з 1654 р. Держава наших предків злучилася з московською державою "як рівний з рівним" і як "вільний з вільним", каже тогочасна формула, себто дві окремі держави, цілком незалежні одна від одної, схотіли з'єднатися для осягнення певних міжнародних цілей" [с.158].

Обгрунтування цієї думки Міхновський базує на власній інтерпретації "Переяславської конституції" (так він називає "березневі статті", які коментує, "надаючи їм характер сучасних висловів", що, мабуть, не цілком відповідає вимогам історичної науки).

Висновок Міхновського: "закид, ніби ми ніколи не творили держави і через це не маємо за собою історичної підстави [на утворення незалежної національної держави], — є тільки впливом неуцтва й незнання ні історії, ані права. Через увесь час свого історичного існування нація наша з найбільшими зусиллями пильнує вилитися у форму держави самостійної і незалежної. (...) Таким чином, українська держава в тій формі, у якій вона сформована і уконституйована Хмельницьким, є справді державою з точки міжнародного права" [там само, с. 160].

Залежність Міхновського від "Переяславського міфу" є досить очевидною: адже з усієї багатолітньої діяльності Хмельницького та його оточення, спрямованої на створення системи державних інституцій майбутньої Гетьманщини та на здобуття визнання її легітимності сусідніми державами, Міхновський бере лише "Переяславський епізод" і надає саме йому "конституційного" значення — так, ніби саме "Статьи гетмана Хмельницкого", і ніщо інше, створили Малоросійську державність, і тим самим — назавжди перевели українську націю з розряду "неісторичних" до "історичних", тобто таких, які мають право виборювати державну незалежність.

Постать Богдана Хмельницького стає головною ланкою в поетичних роздумах Лесі Українки про те ж таки право української нації на "волю", трактовану також передусім як національна незалежність. У поезії "І ти колись боролась, мов Ізраель, Україно моя" знаходимо досить своєрідне поєднання багатьох історичних, геополітичних та міфологічних концепцій — від біблійних ідеологем до сучасних поетесі уявлень про націю. Ось початок вірша:

"І ти колись боролась, мов Ізраель,
Україно моя... Сам Бог поставив
супроти тебе силу невблаганну
сліпої долі. Оточив тебе
народами, що, мов леви в пустелі,
рикали, прагнучи твоєї крові,
послав на тебе тьму таку, що в ній
брати братів не впізнавали рідних,
і в тьмі з'явився хтось непоборимий,
якийсь дух часу, що волав ворожо:
"Смерть Україні!" — та знялась високо
Богданова правиця, і народи
розбілися, немов шакали ниці,
брати братів пізнали і з'єднались.
І дух сказав: "Ти переміг, Богдане!
Тепер твоя земля обітована".
І вже Богдан пройшов по тій землі
від краю і до краю. Свято згоди
між ним і духом гучно відбулося
в золотоверхім місті.

...Але раптом
дух зрадив. Знову тьма, і жах, і розбрат...
...І знов настав єгипетський полон,
та не в чужій землі, а в нашій власній.

Перш за все варто зауважити, що слово "Ізраель" Леся вживає в обох його біблійних змістах — як "народ Ізраїля" (що з ним порівнюється Україна), і як патріарх Яків, прозваний Богом Ізраїлем після того, як він боровся в нічній темряві з Богом і той не зміг подолати його: "І боровся з ним якийсь муж, аж поки не зійшла досвітня зоря. І Він побачив, що не подужає його... І промовив "Пусти Мене, бо зійшла досвітня зоря". А той відказав: "Не пущу тебе, коли не поблагословиш мене". (...) І сказав: "Не Яків буде називатися вже імення твоє, але Ізраїль, бо ти боровся з Богом і людьми, і подужав" [Буття 32, 25-29].

З Яковом-Ізраїлем у Лесиному вірші порівнюється Богдан, який долає "духа часу" (як уже казалося, під цим духом поетеса розуміє, вочевидь, панівний тоді погляд про історичну минущість націй, тим більше — націй "неісторичних"), й добивається у нього "заповіту волі". Отже, як євреї — "народ Ізраїля", так українці —"Богданів народ", бо саме він зумів "взяти з бою" право народу на історичне буття.

"Свято згоди", що відбувається "в золотоверхім місті" — то, мабуть, урочиста зустріч Богдана православною верхівкою в Києві 1648 року, що може бути трактоване і як визнання авторкою величезного значення єдності козацтва та українського православ'я для досягнення "національного ідеалу", і як просто собі "церкволюбний" мотив. Однак дальші слова про те, що "дух зрадив", ніяк не вкладаються в християнське ідеологічне річище. Втім, серед заключних рядків вірша знову знаходимо квазі-біблійний мотив — трактування нещасть України як розплати за незнаний страшний гріх:

...Який ми гріх вчинили проти духа,
що він зламав свій заповіт великий,
той, взятий з бою волі заповіт?

Одначе в поезії, написаній 1904 року, цей мотив виглядає вже не стільки біблійним, скільки "шевченківським". У Тараса, як відомо, Бог невтомно карає Україну "за Богдана, та за скаженого Петра..." Натомість у вірші Лесі Українки питання винуватця залишається відкритим, зате шлях визволення з-під прокляття вказується, і то саме через приклад Богдана, який боротьбою проти всіх можливих природних і надприродних сил, ворожих Україні, вирвав для неї "заповіт волі".

Однак прийняття ідеала національної незалежності зовсім не обов'язково означало визнання "державницької" ролі Хмельницького — часом це супроводжувалося ще одвертішим несприйняттям "батька Хмеля", яке добре проявилося, напр., у вірші Осипа Маковея "Пам'ятник Хмельницькому" з його збірки 1897 р. "Подорож до Києва". Віршик цей із претензією на сатиру (як багато що у Маковея) написаний, вочевидь, того ж року (тобто через 9 років після встановлення пам'ятника), під час перебування автора-галичанина в Києві. Отже, він є чимось на зразок подорожньої нотатки, першого враження від монумента, яке автор доводить до галицького читача.

Уже в перших рядках автор дає монументові політичну оцінку — "пам'ятник події, що нас звела на бездорожжя" (цікавим, до речі, є займенник "нас" в устах галичанина, якого тоді ще не "сплотила навеки могучая Русь" — він свідчить, що вже на рубежі століть відчуття спільної української долі — чи, вживаючи термін Б.Андерсона, imagined community, — об'єднувало принаймні свідому інтелігенцію Заходу і Схо-

ду України), — але далі починає досить невибагливо кпити і з Хмельницького, і з його коня, і з п'єдесталу, і навіть з огорожі:

> "Дали йому злющу бронзову коняку,
> на скелю якусь посадили,
> і тином залізним, немов розбишаку,
> від народу відгородили..."

Бачимо тут наслідок несумісності естетичних та ідеологічних конвенцій — закладеної в проекті монумента і тієї, що до неї звик Маковей. Пам'ятник для нього не є святинею і жодної поваги не викликає — навпаки, породжує бажання облаяти Богдана, навіть "простягнуту руку відбити". І справа тут не лише в несприйнятті Переяславської ради чи в наслідках народницької дегероїзації гетьмана. "Австрієць" Маковей явно не розуміє й не сприймає російської імперської конвенції монументального мистецтва: запозичену скульптором Мікешиним, принаймні частково, композицію "Мідного вершника" (а отже, архетипального пам'ятника монархові-героєві) Маковей, привчений до "дисциплінованих" бронзових коників на акуратненьких, удекорованих ліпленням постаментах під всілякими цісарями та принцами Габсбурзької імперії, сприймає як образу й зневагу до гетьмана, хоча й сам до нього поваги нібито не відчуває.

Отже, національна "уявлена спільнота" вже почала формуватися, однак культурні й психологічні бар'єри між Сходом і Заходом були ще дуже великими, хоча й погано усвідомлюваними.

У фамільярному жесті пропонуючи бронзовому гетьманові цигарку, "ліричний герой" Маковея не втримується, щоб не полаяти "злі папіроси російські" й не похвалити "чудові цигари австрійські". А висновок з того, вочевидь, такий: дурний, пустоголовий Хмельницький ("я, бач, порожній — ні серця у мене, ні мозку", — жаліється бронзовий гетьман Маковієві) приєднав українців до нездарних росіян, а треба було б — до цивілізованих австрійців, які вміють робити такі чудові сигари.

А за кільканадцять років, після неуспіху Визвольних змагань, супроводжуваного крахом націонал-народницької ідеології та появою елітистської державницької ідеології консерватора Липинського, тоталітариста Донцова чи, з іншого боку, націонал-комуніста Хвильового, почалося елітистське переосмислення героїчного образу Хмельницького.

В. Липинський в "Україні на переломі" (1920) послідовно "демаскує" народницькі "фальсифікації" Хмельниччини, вірячи, що в такий спосіб зможе, по-перше, з'ясувати глибинні причини поразки національної революції 1917-1920 рр., по-друге, вказати шлях до майбутнього успіху в боротьбі за українську незалежну державність. Тим самим Липинський мимоволі продовжує традицію "малоросійських" еліт XVIII ст., які саме в

державі Хмельницького бачили, словами Грушевського, "норму, котрою пізніший лад [Гетьманщини] повинен був нормуватися" [Іст. Укр.-Руси, т.9, с. 1479].

На відміну від Куліша, Липинський ніколи не заперечував позитивної ролі козаччини в формуванні нації. Одначе він показав досить переконливо, що православна шляхта XVII сторіччя зовсім не "зраджувала" козаків, які повстали проти польського панування, а навпаки, стала провідною силою як у військових кампаніях, так і в політично-державницьких задумах Богдана Хмельницького. На думку Липинського, переломним моментом, справжнім творенням нації була "політична перемога осілої військово-хліборобської верстви" (тобто реєстрового війська, керованого старшиною з покозаченої шляхти) над "Степом" — низовою вольницею. "Запорозька козаччина, що в першій добі повстання головну ролю грала, боїться величі національного завдання, яке перед нею ставить Гетьман і старшина. ...Скликана Гетьманом рада козацька гуде, щоб вертати на Запоріжжя зо всією здобиччю (...) — та Гетьманська залізна рука веде її далі" [Липинський, 1991, с. 85].

А головний висновок Липинського, і водночас — головна ідеологема майбутніх націонал-державницьких міфологічних нарацій про "Великого Гетьмана", такий: "Велич і геніяльність Хмельницького була в тім, що він зумів з тим стихійним економічним процесом, з живою хліборобською Україною, а не із засудженим на смерть низовим общинним, уходницьким і добичницьким Запоріжжям свою політику і будову Держави Української зв'язати. (...) І не з вини нашого Великого Гетьмана повстане згодом наша пізніща трагедія національна. Не він винен, що його нерозумні нащадки велику політичну ідею європеїзації козаччини, а з нею і цілої України ...передадуть потім разом з легіонами Феофанів Прокоповичів у руки московські. Не він винен, що пізніщі руїнники українські його велику ідею на європеїзацію й на будівництво Петровської російської держави віддадуть, а свою власну національну справу, всупереч бажанням великого Богдана, зв'яжуть із прекрасним, романтичним, але засудженим на смерть низовим Запоріжжям, зв'яжуть із гайдамацьким руїнництвом і всяким антидержавним, анархічним, антикультурним і безпутним бунтарством" [там само, с.86].

Отже, героєві відшукано нову місію, знайдено нового супостата й новий кульмінаційний епізод-подвиг. Виявляється, цей супостат — не кляті ляхи, а гайдамацтво, руїнництво, та ще азіятчина (втім, це стверджував іще П.Куліш), а найбільший подвиг Хмельницького — у приборканні цього супостата (на превеликий жаль, не остаточному).

Звичайно ж, новий елітистський міф про залізного вождя Богдана не всі зустріли схвально.

Також і в художніх творах, як-от роман Ю.Косача "Рубікон Хмельницького" чи культурницькі есеї Є.Маланюка, гетьман Хмельницький став одним із міфічних українських лідерів "варязького типу", який буцімто "залізною рукою" вів нарід до національної державності.

Ось, наприклад, як формулює свою письменницьку мету Юрій Косач: "У "Рубіконі Хмельницького" я хотів перш за все показати, як народжувався герой-вождь (sic), день за днем, хвилина за хвилиною, як нещадно гнало його призначення до неминучої постанови, як формувалось його оточення, його легія [тобто легіон; — Косач, можливо, не знає, що відоме йому з польської, а тому "більш європейське" слово legia означає просто множину — О.Гр.] вірних. (...) З подиву до велетня української історії, до незрівнянного українського стратега, політика, дипломата, та й просто до людини-героя, що була одержима думкою про велич Батьківщини, народився цей роман..." [Косач, с. 4-5].

Провідний галицький історик-"державник" міжвоєнного періоду, учень Грушевського й майбутній академік АН УРСР І.Крип'якевич у своїй однотомній популярній "Історії України" (1938, вперше опубліковано 1990 р.) починає розділ "Богдан Хмельницький" параграфом, названим "Проблема державності", де стверджує: "Що час нової Української Держави назрівав, це було помітно від кінця XVI ст., як тільки козаччина почала виявляти сильніший розвиток. (...) Запорізька Січ створила свою владу на широких степових просторах і звідти проводила самостійну політику" [Крип'якевич, с. 170]. Далі Крип'якевич сміливо починає називати Січ "козацькою республікою", твердячи, що зв'язків із нею "шукали різні політики Західної Європи".

Під "шуканням зв'язків з козацькою республікою" маються на увазі, вочевидь, спроби використати військову силу запорожців у своїх цілях — за плату чи за можливість підживитися військовою здобиччю — річ надто звичайна в ті часи. Відомо, що січовики нерідко примудрялися перебувати водночас і на платній службі Речі Посполитої, і на "жалуванні" московського царя. Але про це Крип'якевич не згадує — набагато важливішим для нього є будь-який знак уваги до Запорожжя з боку Заходу.

Багатозначний поділ Європи на Захід та Схід сформувався, як відомо, значно пізніше від Хмельниччини, тому фраза про "різних політиків Західної Європи" набагато більше говорить нам про львівського професора-патріота Крип'якевича зокрема й нерадянську національну інтелігенцію 1930-х років загалом, аніж про Україну XVII століття. До речі, "тогочасну інтелігенцію" Крип'якевич судить дуже строго: вона "не зуміла підготувати основ власної державності; вона занадто була зв'язана з польським устроєм і власними державними категоріями не вміла думати. Державні фундаменти створили буйні народні маси, що не мали ніяких тра-

дицій [sic!], не знали державних теорій, але, тримаючи зброю в руках, йшли за власним інстинктом — творили свою владу" [там само, с. 170]. Отже, "своя влада" (що нею для Крип'якевича є національна держава, хай і монархічна, аби українська, — а не, як для Драгоманова чи Грушевського, "влада народу") уявляється, як бачимо, продуктом якогось ніцшеанського природженого "інстинкту" національних мас.

А підсумок усіх козацьких повстань, сиріч "самостійницьких стремлінь" до Хмельниччини, за Крип'якевичем, такий: "У довголітній боротьбі витворився цінний державницький матеріал, що тільки чекав будівничого, який ужив би його для завершення будови. Цим будівничим став Богдан Хмельницький" [там само].

Як неважко бачити, на відміну від радянських істориків чи від П.Куліша, Крип'якевич не фальсифікує й не перекручує фактів, хіба що часом замовчує деякі, а інші — старанно виставляє на найперший план. Його державницьке міфотворення (ціль якого, вочевидь, — виховання галицької молоді в національному дусі) полягає передусім у відповідних інтерпретаціях відомих фактів та у специфічній термінології, де явно домінують терміни "держава", "державність" і численні похідні від них.

Термінологія ця часом виглядає доволі анахронічно, як-от: "Військовий штаб гетьмана, генеральна старшина, набрав функцій кабінету міністрів і зайнявся організацією держави" [там само, с. 176]. Варто порівняти цю фразу із зауваженням Грушевського про те, що "Гетьманський осередок не виліз із функції штабу армії", як стає очевидною Крип'якевичева тенденція.

Самого Хмельницького Крип'якевич описує з епічною широтою, що нагадує панегіричні вірші давніх часів, але головний акцент переноситься з воєнних подвигів на харизматичне політичне лідерство й державотворення: "Умів приєднувати собі масу, мав її довір'я й любов, знав, як здобувати з неї енергію, хоробрість і жертвенність. Умів згуртувати коло себе найкращі, найталановитіші одиниці. Свої плани проводив залізною рукою, володарським жестом. У своїй особі скупчив усі прагнення своєї епохи, свого народу" [там само, с. 171–172].

Коротко й сухувато описавши перший, переможний етап повстання Хмельницького, Крип'якевич переходить до розділу "Державна програма", початок якого теж вартий зацитування: "Епопею великих воєнних успіхів Хмельницький завершив тріумфальним в'їздом до Києва, старої столиці України, немов тим способом зазначав, що Запорізьке Військо переймає традиції князівської епохи. Тут його зустріли міщани, духовенство, академія — ті гурти, що здавна організовували спротив польському наступові [sic!] і тепер із захопленням вітали перемогу української зброї,

вітали гетьмана як "другого Мойсея, що визволив український народ із лядської неволі".

"В поході і під час перебування в Києві Хмельницький із старшиною вирішували плани дальшої політики. (...) Хмельницький у своїй політичній далекозорості [тобто, мабуть, далекоглядності — О.Гр.] вказував один шлях — утворення Української держави" [там само, с. 171–172], — й на доказ цього Крип'якевич цитує відомі слова, сказані гетьманом приватно польським послам: "Виб'ю з лядської неволі руський нарід увесь!" —і так далі, — слова, які ті ж самі посли, вочевидь, уважали не стільки політичною декларацією, скільки вихвалянням при щедрому столі.

Знаменним у цьому фрагменті нової міфологічної нарації про Хмельницького-політика, майстра "володарських жестів" є не лише видавання бажаного за дійсне (запальних застільних промов — за продуману державну політику), не лише замовчування відомих фактів (напр., того, що православна верхівка, борючись проти унії, була цілком лояльною до польської держави й до останнього моменту — власне, майже до тріумфального вступу Хмельницького в Київ, — засуджувала повстання черні проти "законної влади"). Знаменним і дуже характерним (не для самого лише Крип'якевича, а й для більшості текстів, породжених "національною думкою" тодішньої Галичини) є цілком анахронічне трактування давньої Русі не просто як попередниці України (схему "Київська Русь — Галицька держава — Велике Князівство Литовське — Гетьманщина" обстоював, як відомо, ще Грушевський), а як власне "Української Держави", та ще й приписування такого самого трактування Хмельницькому і його оточенню. Ну, а фраза про "перемогу української зброї", ніби запозичена з тодішніх офіціозних газет (хай не українських, а німецьких, польських чи італійських) звучить не просто анахронічно, а й чимось на кшталт обіцянки власного, рідного тоталітаризму.

Бачимо у працях Липинського, Крип'якевича, у творах Маланюка та Косача досить чітко окреслений "державницький" ідеал національного героя. Хмельницький у цих авторів стає героєм не битв, а дипломатії та "державних починань". Всі його подвиги, які у попередніх істориків та "агіографів" традиційно перебували на передньому плані (битви під Корсунем, Жовтими Водами, Збаражем), як і трагедія Берестечка чи "апотеоза" (варіант: прокляття) Переяслава — проговорюються скоромовкою, зате багатослівно цитуються й коментуются угоди, донесення іноземних послів, "розкриваються великі задуми" — втім, мало розкриваються причини невдач тих геніальних задумів.

При цьому нерідко бачимо очевидну (й типову для ідеологізованих героїчних життєписів) подвійність стандартів: хан під Берестечком — "зрадив", Польща після Зборова "на лояльність гетьмана не відповіла рів-

ною лояльністю і не поспішала виконувати зобов'язань зборівського миру", однак кількома рядками вище про ту ж таки угоду сказано, що "Хмельницький не надавав великої ваги паперовим актам, розуміючи, що справу вирішить фактична сила, і позірно [sic!] прийняв постанови договору" [там само, с. 176]. Згадаймо, що саме за це Куліш називав Богдана "батьком збреханим козацьким, що ...присягами дурив Ляхву... і церковолюбницю Москву".

Отже, за Крип'якевичем, що для Великого Гетьмана — політична мудрість, те для інших — зрадливість?

Як бачиться, попри всі намагання, переконливо витлумачити "в національно-державницькому дусі" всі зигзаги та невдачі Богданової військової та політичної діяльності не вдавалося, тим більше складно було відсунути на другий план неспростовний факт швидкого потрапляння створеної ним держави під московську зверхність і дальший безславний кінець цієї державності.

Тому пожвавлюється пошук іншого, менш промосковського "батька нації" — головним кандидатом став раніш піддаваний анафемі гетьман Іван Мазепа (трилогія Б.Лепкого, поема В.Сосюри та ін.).

6. Радянські наративи: від "міфу про велику дружбу" до "мислителя з шаблею".

Однак і народницький міф про "козацького батька Хмеля" не вмер остаточно — на його основі сформувався радянський міф про "народного вождя", що очолив "визвольну війну українського народу проти польсько-шляхетського поневолення".

Та спершу було розвінчування давніх міфів про Переяслав і про Хмельниччину "з послідовних класових позицій". У сконцентрованому вигляді погляд до-сталінської радянської історіографії на Хмельницького бачимо у статті "Хмельницкий" першого видання БСЭ: "...политический деятель середины 17 в. в Польше и на Украине, имя к-рого связано с крупнейшей крестьянской войной на Украине, именуемой в дворянско-буржуазной историографии "хмельничиной"; предатель и ярый враг восставшего укр. крестьянства. (...) Х. являлся представителем верхушки укр. феодально-казацкой старшины, стремившейся уравняться в правах с феодалами Польши... Х. удалось, опираясь на крестьянское восстание, повести и возглавить борьбу против польской шляхты с привлечением к этой борьбе большинства казачества...

...Предательской была тактика Х. по отношению к народным восстаниям под руководством Нечая, Богуна и др.: Х. не только "сохранял нейтралитет", но и оказывал непосредственную помощь польским войскам,

душившим народные восстания; известны прямые случаи инспирирования восстаний с целью их разгрома.

...В своей военной и политической деятельности Х. выявил себя ловким полководцем и дипломатом своего класса: умел пользоваться противоречиями как внутри собственного лагеря, так и между соседними государствами; это помогало ему удерживать собственный авторитет и относительную самостоятельность Украины...

...Известный Переялавский договор знаменовал собой союз украинских феодалов с русскими и по существу юридически оформил начало колониального господства России над Украиной. Х. стремился, опираясь на класс украинских феодалов, значительно к тому времени возросший, стать самодержавным государем на Украине" [БСЭ, т. 59. /М.: ОГИЗ, 1935, с.816–818].

На завершення статті в БСЭ її автор, якийсь В.К. сповіщає, що "специально марксистской литературы о Х. нет," і згадує лише праці М.Костомарова, О.Левицького, В.Яковенка та М.Грушевського (і то не дев'ятий том "Історії України-Руси", що вже тоді з'явився друком у Києві, а публікації в "Записках НТШ" 1898 року).

Однак така оцінка Хмельницького вже на момент своєї публікації ставала дещо анахронічною: тоді, в 1930-і роки, починається "наукове" обґрунтування культу особи Сталіна, складовою частиною якого стали ідеологічні пере-інтерпретації "ролі особи в історії" загалом та окремих видатних діячів минулого (особливо переконаних "державників") — зокрема. Початком цього процесу була, вочевидь, поява роману "Петро І" чутливого до змін погоди в Кремлі екс-графа Олексія Толстого. Почалося творення парадигми "народного вождя-державника", якому шкодять егоїстичні (зрадливі) аристократи, але підтримує простий народ, що з нього вождь черпає сили й нові ідеї.

Після нової канонізації "прогресивного царя-реформатора" Петра І настала черга Олександра Невського та Івана Грозного, що їх діяльність також, виявляється, мала "об'єктивно прогресивний" і патріотичний характер. В Україні також "процес пішов": 1938 року з'являється п'єса Олександра Корнійчука (відомого майстра тримати ніс по вітру) "Богдан Хмельницький", а наступного року — Ігор Савченко ставить однойменний фільм за сценарієм того-таки Корнійчука. Тепер уже Хмельницький був не зрадник повсталого простого народу, а "видатний державний діяч і полководець", пам'ять якого "шанує український народ" [УРЕ, 1-е видання, т.15, с.512].

Втім, на думку деяких дослідників, як-от американський історик Лоуел Міллет, із яким погоджується й Марко Павлишин, аналізуючи по-

воєнний радянський "Переяславський міф" в українському історичному романі [Pavlyshyn, p. 435-436], цей останній у ту епоху перестав бути самостійним міфом, а перетворився просто на "місцевий варіант" загальнорадянського "міфу про велику дружбу". За Л.Міллетом, "цей міф визначав взаємини між Росією та неросійськими народами СРСР, виходячи з таких головних положень:

- народи (а не держави) Росії та неросійських націй мали довгу історію дружніх взаємин;
- приєднання завжди відповідало інтересам та прагненням "місцевих" народів, здебільшого приносячи їм захист від "іноземних загарбників";
- при цьому не було жодного насильства, а лише приязнь між росіянами та їхніми новоприєднаними сусідами;
- неросійські народи не змогли б самостійно утримати власну незалежність;
- приєднання було благом з погляду господарчого розвитку, доступу до буцімто вищої російської культури, а в остаточному рахунку — з огляду на отриману можливість брати часть у Великій Жовтневій революції 1917 року. У взаєминах із усіма іншими радянськими націями Росія виступала як "старший брат" [сестра], чиє милостиве покровительство та мудре наставництво слід було приймати з вдячністю та повагою" [Tillett, p. 14–17].

Із цієї моделі випливало трактування постаті евентуального лідера, що привів свій народ до складу Російської держави (напр., Хмельницького або грузинського царя Іраклія) як втілювача народних сподівань та об'єктивних історичних законів. Звідси-таки випливало й трактування лідерів визвольних рухів та повстань проти російської влади як іноземних агентів, зрадників інтересів своїх народів (Мазепа), або, щонайменше, ворогів цівілізації та прогресу, фанатичних захисників обскурантизму (Шаміль — див., напр., [Гаджієв]).

Цікавою, хоча й не несподіваною в цьому плані виглядає разюча подібність "міфу про велику дружбу" до польських міфів про золоті вільні часи "до-Хмельницької" Речі Посполитої, а також подібність витвореного цією-таки національною міфологією демонічного образу зрадника й бузувіра Хмеля — до сформованого російською імперською, а особливо — сталінською міфологією образу Шаміля як фанатичного дикуна й агента Туреччини [Гаджієв].

П'єса О.Корнійчука "Богдан Хмельницький" (1938, Сталінська премія 1-го ступеня 1941 р.) являє для нас великий інтерес з кількох причин. По-перше, з огляду на її велике поширення (постановки в більшості укра-

їнських театрів — річ типова для п'єс Корнійчука; фільм І.Савченка, знятий за цією п'єсою 1939 р. та опера Данькевича, створена на основі п'єси вже по війні).

По-друге, сюжет та ідеологія п'єси непрямо підтверджують думку М.Павлишина [Pavlyshyn] про те, що відроджений у сталінські часи "Переяславський міф" став лише українським варіантом "міфа про велику дружбу народів". У п'єсі Корнійчука Переяславська Рада відсутня взагалі; дія завершується такою собі інсценізацією картини Шевченка "Дари в Чигирині": Хмельницький, "виражаючи волю народу", недвозначно віддає перевагу московським (у п'єсі — скрізь "руським") послам перед усіма іншими, та ще й висміює польських послів.

Вочевидь, у кінці 1930-х рр. уже ясно окреслилася основна ідеологема нової інтерпретації Хмельниччини як народного повстання, об'єктивно спрямованого на об'єднання з "великим руським народом", але до вихваляння Переяслава (ще недавно названого в БСЭ актом колоніального загарбання) тоді ще не дійшло.

Зате в загальному плані п'єса Корнійчука являє собою згусток ідеологем уже тоді оформленої в основних рисах радянської міфології сталінської доби. Зокрема, бачимо тут мотив більшовицької варіації міфу про вождя-Антея, сильного єдністю з народом. Між Богданом і простолюдом у п'єсі Корнійчука панує палка і самовіддана взаємна любов: кілька персонажів (козак Тур, вдова-козачка Варвара) жертвують життям заради Хмельницького та його справи. З іншого боку, Хмельницький в найскрутніші моменти, як-от перед Жовтоводською битвою, звертається за порадою до простолюду (в особі згаданого вище Тура) і, збагачений його мудрістю, перемагає.

А сама сцена "Хмельницький перед битвою" немовби позичена з культового радянського фільму 30-х рр. "Чапаєв": замислений гетьман сидить над картою (sic!), мугикаючи пісню "А ми тую червону калину піднімемо"...

Окрім "рядових" представників народної маси, є й "кваліфіковані" — Максим Кривоніс у п'єсі посідає місце такого собі політкомісара при гетьманові, як Фурманов при Чапаєві, завжди готового "суворо спитати від імені народу" — чи не згас, бува, у Хмельницького революційний запал?

Інший лейтмотив п'єси, який дозволяє безпомилково локалізувати її написання у сталінській добі, — це численні таємні вороги та шпигуни, які зусібіч обплутують головного героя інтригами та підступами, аж по спроби отруєння. В оточенні Хмельницького "вороги народу" — то, ясна річ, представники козацької старшини, які знюхалися зі шляхтою та єзуї-

тами. При цьому полковникові Ганжі Корнійчук відводить роль головного козацького "чекіста", такого собі "Залізного Фелікса" при гетьманові.

Ще один цікавий аспект п'єси — це те, що її зроблено у повній відповідності до законів поп-культури: поменше оригінальності, побільше перевірених прийомів та інтриги. О. Корнійчук, не вагаючись, сміливо використовує перевірені віками засоби привернення й утримання глядацької уваги: скажімо, вводить наскрізного "фальстафівського" персонажа — січового попа Гаврила, або запозичує із "Гамлета" сцену отруєння (келих з отрутою, призначений гетьманові, випиває вдова-козачка Варвара, аби врятувати його й довести зрадливість шляхтянки Зосі).

Нарешті, бачимо у п'єсі зразок тодішньої "політичної коректності": замість слів "ляхи" чи "поляки" Корнійчук послідовно вживає термін "шляхтичі" — не завжди доречний, а в деяких контекстах навіть кумедний.

Восени 1943 року, услід за орденами Суворова, Кутузова, Нахімова та Олександра Невського, в СРСР створено орден Богдана Хмельницького. З цієї нагоди московська "Правда" писала: "Розв'язанню двох основних завдань присвятив Богдан Хмельницький своє життя: визволенню України від чужоземного ярма і об'єднанню України з Росією. Досягнення цієї мети він добивався з усією силою своєї могутньої волі, своєї невичерпної енергії" [Правда, 11.10.1943]. Вочевидь, сам Хмельницький та його соратники — особливо такі, як Кричевський, Мрозовицький-Морозенко, Немирич, Виговський, — дуже б подивувалися, коли б хтось їм повідомив, що вони "визволяються від чужоземного ярма", не кажучи вже про прагнення об'єднатися з Росією...

Після війни уславлення "наново дозволеного" національного героя розгорнулося широким потоком. Його оспівували П.Тичина та М.Рильський, П.Панч та Н.Рибак, і той-таки О.Корнійчук (за п'єсою "Богдан Хмельницький" він разом з Вандою Василевською написав лібрето опери, прем'єра якої відбулася на Днях української культури в Москві, але чомусь не сподобалася товаришеві Сталіну), а вже після смерті Сталіна Іван Ле створив епохальну трилогію "Хмельницький", у якій уже можна було не так завзято вихваляти Москву й братню Росію, як за Сталіна.

Втім, "мастер-нарацією" цієї багатотомної белетризованої міфології десятиліттями залишалися "Переяславські" тези ЦК КПРС 1954 року: "Історичною заслугою Богдана Хмельницького є те, що він, виражаючи споконвічні сподівання і прагнення українського народу до тісного союзу з російським народом, і очолюючи процес складання української державності, правильно розумів її завдання і перспективи, бачив неможливість врятування українського народу без його об'єднання з великим російським народом, наполегливо добивався возз'єднання України з Росією"

[Тези про 300-річчя возз'єднання України з Росією /К.: Держполітвидав УРСР, 1954, с. 8].

Такий Хмельницький виглядав мало не марксистом, і водночас бачимо тут врахування кремлівськими ідеологами "державницьких" міфологем: звичайно ж, Хмельницький започатковував українську державність, але майбутнє цієї державності — лише у "братньому союзі" з російською державністю, тобто в Союзі РСР. У сконцентрованому вигляді ця міфічна нарація вилилася у приписувану "народному вождеві" (цілком сфальсифіковану, ясна річ) парадигматичну фразу — "Навіки з Москвою, навіки з руським народом", підкріпленою вказівним жестом бронзового вершника на Софійському майдані —"до Москви!"

Як показав М.Бутрин у бібліографічному огляді "Визвольна війна українського народу під проводом Б.Хмельницького і возз'єднання України з Росією в художній літературі" [Українське літературознавство, 1979, No 33], лише за повоєнний час в УРСР було опубліковано шість великих романів, п'ять повістей, три п'єси, шість поем та багато менших творів (віршів, оповідань), присвячених Хмельниччині.

На думку М.Павлишина, всі вони є "літературними варіантами офіційного міфу", тобто — "Переяславського" варіанту "міфу про велику дружбу", й різняться лише більшою чи меншою покірністю (чи, навпаки, запопадливістю) у слідуванні цьому міфові, а також більшою чи меншою формальною майстерністю авторів (міра вияву якої, втім, також залежала від жорсткості офіційної політики в мистецькій сфері).

Взявши за об'єкт аналізу чотири великі романи — "Переяславську раду" Н.Рибака (1948-53), "Гомоніла Україна" П.Панча (1954), тритомник "Хмельницький" Івана Ле (1957, 1962, 1965) та "Я, Богдан" П.Загребельного (1983), Павлишин приходить до висновку про три періоди в радянській "Хмельницькіані", риси яких визначалися головно партійною політикою в ідеологічній та мистецькій сфері:

перший — сталінський (до нього належать романи Рибака та Панча), коли слід було інтенсивно таврувати "буржуазний націоналізм", плекати ненависть до "панів", "іноземних загарбників", та всіляко славити великий російський народ і дружбу з ним;

другий — часи "відлиги", коли "дещо ослаб контроль держави над літературою, затихли найгаласливіші пропагандивні кампанії, почалося пожвавлення в національних літературах", зокрема — з'явився "найліберальніший за своїм тоном" з усіх розглянутих — роман Івана Ле;

третій — "часи Брежнєва та його наступників", коли "національна політика знову стала консервативною та інтеграторською", але, з іншого боку, толерувався значний ступінь формального новаторства за умови

непорушення ідеологічних канонів" [Pavlyshyn, p.442]. До цього періоду належить роман Загребельного, у якого Хмельницький, на думку Павлишина, "постає не стільки людиною дії (власне, пасивність історичного діяча є одною з основних тем, які обговорюються в романі), скільки інтелектуалом XVII століття" [там само, с. 437].

Щодо власне постаті Хмельницького, Павлишин відзначає майже повну відсутність якогось внутрішнього життя у героя романів Рибака та Панча (він, таким чином, залишається на рівні ідеалізованого панегіричного героя С.Дівовича або фольклорного "батька Хмеля"), дещо "живішого" героя Івана Ле, врешті, те, що роман Загребельного цілком будується як внутрішній монолог Хмельницького.

Саме з огляду на цю еволюцію не видається переконливою періодизація Павлишина, яка враховує лише зовнішні політичні фактори, а глибші суспільно-культурні зміни в радянській Україні не розглядає. А саме вони, гадаю, значно вплинули на зміну самої парадигми героїзму в свідомості пересічного українського читача — тепер уже городянина з вищою (і то здебільшого технічною) освітою. Двовимірний картонний гетьман, що хоробро вимахує булавою, ведучи полки на "клятих ляхів", такого читача вже мало цікавив (ну, хіба що в юному віці, але для цього віку є кіно й телевізор).

Тому той-таки Загребельний, ще задовго до роману про Хмельницького, створює низку історичних романів "нового типу" ("Диво", "Первоміст", "Смерть у Києві", "Євпраксія") — досить якісну, а головне — "читабельну" історичну белетристику для інтелігентів (і про інтелігентів-державців, як-от Ярослав Мудрий), яких не цікавить примітивна ідеологічна однозначність та пласкі герої "без страху і сумніву".

Що ж стосується самого "героя Богдана", то його переосмислення в цьому дусі почав, як бачиться, В.Пепа історико-публіцистичним нарисом "Шабля мислителя" (Дніпро, 1970, №11), вже сама назва якого окреслювала нову "героїчну" парадигму — "мислителя із шаблею" (парадигму, суперечливу й навіть трагічну у своїй основі, адже мислителеві шабля не личить, і навпаки — тому, хто вправно орудує шаблею, надто сильний інтелект лише шкодитиме).

Зі статті В.Пепи швидко стає зрозуміло, проти яких і чиїх трактувань образу гетьмана спрямований її пафос (цікаво, що Пепа не побоявся ущипнути ще живого і зовсім не опального тоді О.Корнійчука): "Чимало наших сучасників, очевидно, має дещо спрощене уявлення про Б.Хмельницького. Як твердять знавці, в світовій літературі його життю і діяльності присвячено десь біля 400 романів, ще більше літератури інших жанрів, є твори живопису, музики, оперного й кіномистецтва. Пригадайте відомий фільм "Богдан Хмельницький": гетьман повсякчас підвищує голос,

розмахує руками, гамселить кулаками по столу, п'є з величезних кубків горілку... Маємо спрощений, збіднений традиційний образ грізного ватага народних низів, що піднялися на боротьбу з панами.

А Хмельницький був представником української аристократії, котра прагнула самостійного володарювання на землях. (...) Як людина проникливого розуму, він рано розгадав загарбницьку політику колонізаторів, її вічний принцип — поділяй і владарюй. **Відкривав на це очі народові.** (...) Можливо, на той час не було у всьому світі державного діяча більш демократичних поглядів, аніж Богдан Хмельницький" [Пепа, с.129].

Однак достоїнства "мислителя з шаблею" не обмежувалися його небаченим демократизмом. Зі статті ми дізнаємося, що Хмельницький був "одним з видатних діячів європейського Відродження, якого українська земля подарувала своєму знедоленому народові" (с.126); що він був всебічно розвиненою й обдарованою людиною: "...грав на бандурі; **мабуть**, умів добре співати. **Певно ж**, тонко відчував слово, любив рідну мову" (с.127); а також "добре знав закони ораторського мистецтва і прекрасно ними володів"; "був прекрасним знавцем як вітчизняної, так і всеєвропейської історії" (с.130); нарешті, був висококласним дипломатом, оскільки: "знався на етикеті при дворах чужоземних столиць, розумівся на тонкощах як внутрішньої, так і міжнародної політики, чинив свої дії не на рівні тимчасового повстанського табору, а виважував кожен свій крок і жест з огляду на виключно державні інтереси України" [там само].

Коли порівнюєш ці "зважені оцінки" з давніми оцінками М.Грушевського (щодо того, зокрема, що адміністрація Хмельницького "не вилізла з функцій штабу армії" тощо), стає зрозуміло, що українська історична наука за цей час зробила великий поступ, незважаючи на тиск імперської Москви.

Як уже зазначалося, після "розвінчання культу особи" вимоги щодо неухильного дотримання положень "Переяславських тез" при висвітленні теми Хмельниччини — байдуже, в науковій праці, романі чи опері, — дещо послабилися, однак статусу самих "Тез..." 1954 року, як директивного партійного документа, ніхто не скасовував. В 60-і роки, звані в Україні ще "шелестівськими", кількість і якість літературних творів, присвячених історичному минулому українського народу, в тому числі й часам Хмельниччини, помітно виросла, і то не завдяки, а часто всупереч вказівкам партійних ідеологів. Багато хто з поетів молодшого покоління (згодом названих "шістдесятниками") писав про Запорожжя та Берестечко, про Гонту та Богуна. Скажімо, великий неофіційний успіх мала поема "Ніч Івана Богуна" М.Вінграновського, в якій національні почуття просто-таки били через край:

“Ми знаємо, куди йдемо,
Як наші ночі йдуть за днями,
І України знамено
Кричить і горбиться над нами...”

Ще за якісь вісім-десять років перед тим за такий віршик нескладно було опинитися в ГУЛагу. А все ж таки героєм історико-патріотичної поеми став у Вінграновського не Богдан, і тим більше не Мазепа чи Дорошенко, а другорядна, хоча й цілком героїчна постать Хмельниччини — “славний лицар” полковник Богун. Прикметно, що початок поеми — пристрасний монолог головного героя (із закликами типу “Повстаньмо ж! Люди ми чи ні? Чи ми раби борщу і сала? Чи наша воля нас приспала...” і т.д.) структурно, ідейно і навіть образними засобами дуже нагадує монолог Хмельницького на початку згадуваної вище п'єси “Милость Божія” — там Богдан також обурюється, що гноблені ляхами українці сплять, “ніби в летаргу якомусь”...

Чому ж тоді — не Богдан, а Богун? Про це слід би запитати самого автора, а ми можемо лише снувати припущення: тому, що в 60-і роки поетичне “викликання духу Богдана” автоматично й неуникно тягло за собою “дух Переяслава”, чого поетові, мабуть, не дуже хотілося...

За “шелестівських” часів з'явилися невеликі нюанси навіть у тлумаченні Хмельниччини “в рамках” партійних тез 1954 року. Скажімо, у передмові до згадуваної раніше збірки “Думи та пісні про Б.Хмельницького” етнограф В.Хоменко пише, що “народно-визвольна війна 1648–1654 рр.” та наступне возз'днання з Росією не просто “врятувало Україну від поневолення шляхетською Польщею і поглинення Туреччиною” (це ідеї, віломі з “Переяславськиз тез”), але й “сприяло дальшому розвиткові української народності і перетворенню її в націю, — отже, забезпечило українському народові національний розвиток” [Думи і пісні..., с.6].

Далі, в руслі тодішньої боротьби інтелігентів-шістдесятників за “повернення до справжньої ленінської національної політики”, В.Хоменко робить навіть спробу цитатами з Леніна обґрунтувати концепцію Хмельниччини як “загальнонаціональної революції”, яка нагадує єретичну ідею про “безбуржуазність української нації”. В.Хоменко, стверджуючи про “загальнонародний характер визвольної війни”, так розвиває цю думку: “Всі класи одностайно прагнули до спільної мети — визволити Україну з-під гніту шляхетської Польщі... В.І.Ленін про загальнонаціональну революцію писав: “В певному розумінні слова, переможною може бути тільки загальнонаціональна революція. Це вірно в тому розумінні, що для перемоги революції необхідне об'єднання в боротьбі за вимоги цієї революції величезної більшості населення...” ...У світлі цих ленінських слів розкри-

вається й поняття визвольної війни 1648-1654 рр. як загальнонародної" [там само, с. 9].

Варто зауважити, що від цієї "ленінської" концепції шістдесятників до концепції "національної революції", як називає Хмельниччину багато хто з сучасних істориків (напр., В.Смолій, В.Степанков та ін.) — один крок.

Не менш цікавими виявляються й ідеологічні нюанси "Хмельницькіани" пізніших, "застійних" часів — напр., паралель чи радше неявне, із саркастичними коннотаціями, протиставлення в романі П.Загребельного "Я, Богдан": Хмельницького (і його бронзового пам'ятника на Софійському майдані) — цареві Петру І, "Мідному Вершникові", міфічному засновникові Російської імперії, згодом включеному й до радянського іконостаса "великих російських державних діячів". Уявний Хмельницький, озираючи мисленним поглядом із позачасся всю нашу історію, запитує себе: як і коли йому варто "з'їхати з високої круглої купи каміння посеред просторої київської площі мого імені й поскакати на бронзовім коні, весело замахуючись бронзовою булавою під бронзовий цокіт копит..." — але перекреслює цю уявну картину: "Та вже зривався з скелі один гігант і скакав отак крізь віки, і цокіт копит розлякував нещасних сиріт, покинутих жінок і знедолених людей. Тож не буде цокоту і скакати я не буду" [Загребельний, с.7].

Інтертекстуальне послання Загребельного досить прозоре: і пушкінський шлях оспівування Мідного Вершника — не мій шлях, і імперський шлях Росії — не для України, не для її вождів і народу. Отже, бачимо тут поруч із слабким, замаскованим відлунням хвильовістського "геть від Москви", ще й традиційну, хоча й напівритуальну данину народницькій ідеології з її любов'ю до вдів та сиріт.

7. "Хмельницький-Державотворець" у незалежній Україні.

1990-ті роки принесли нове переосмислення постаті Хмельницького, його ролі у формуванні нації та в тодішній "розбудові державності", хоча й важко позбутися враження, що стимулом, який змушує в наш час писати монографії про "Хмельницького-державника" є не стільки пошук істини, скільки політична "злоба дня", актуальні ідеологічні проблеми сучасної України.

Можна вказати на два моменти значного пожвавлення у процесі творення "Хмельницькіани" 1990-х: період урочистостей, присвячених 400-м роковинам Богдана Хмельницького (1995), та ще один ювілей, відзначений набагато скромніше, переважно в академічних колах — 350-річчя вибуху повстання під проводом Хмельницького (1998).

Загальнодержавні урочистості з приводу "400-річчя з дня народження Хмельницького" включали буйне святкування в Чигирині (де до свята відреставровано Богданову церкву-усипальницю та частково — фортечні мури часів Дорошенка) за участю Президента, а також численні ювілейні вечори, виставки, публікації (напр., збірник "Богдан Хмельницький та його доба. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 400-й річниці з дня народження Великого гетьмана").

У сфері історичної науки останніми роками найбільше займалися Хмельниччиною та її лідером, як виглядає, такі науковці, як академік В.Смолій, В.Степанков, С.Плохій, Я.Дашкевич. Перші двоє опублікували. зокрема, чималу за обсягом монографію "Богдан Хмельницький. Соціально-політичний портрет" (1993), книжку "Українська державна ідея XVII-XVIII століть: проблеми формування, еволюції, реалізації" (1997), перший розділ якої практично цілком присвячений Хмельницькому, та цілу низку статей про Хмельниччину; про основні з-поміж них далі йтиме мова. Спершу ж — про монографію "Богдан Хмельницький" (1993), яку можна вважати науковим підґрунтям усіх дальших ідеологічних побудов згаданих авторів. Вона являє собою велику, добротну наукову працю, яка, між іншим, відбиває принципові зміни в українських суспільних і гуманітарних науках 1990-х років: книжка ґрунтується на усьому джерельному та літературному багатстві, накопиченому й освоєному за попередні роки — як в Україні, так і за кордоном, зокрема — в діаспорі. Смолій та Степанков щедро цитують і аналізують (без усяких ідеологічних заклинань, обов'язкових раніше) М.Грушевського, В.Липинського, Д.Донцова, Ф.Сисина, давніх та сучасних польських дослідників Хмельниччини тощо. Важко знайти якесь варте уваги джерело чи дослідження, про яке б вони не згадали, хоча б побіжно (навіть ортодоксально-пропереяславський опус В.Замлинського із серії "ЖЗЛ" 1989 року згаданий з м'якою іронією, без евентуальної "патріотичної" лайки).

В.Смолій та В.Степанков послідовно поривають із "Переяславським міфом", а заодно й з міфологічною ідеалізацією Хмельницького взагалі — наприклад, дуже тверезо оцінюється його неключова роль у творенні зборовських угод (польсько-татарської та залежної від неї польсько-козацької); без прикрас оповідається про "недипломатичну" поведінку Хмельницького під час укладання цієї та інших угод, про каральні заходи гетьмана проти селянських та козацьких повстань 1951 року (зокрема, страту популярного в народі полковника М.Гладкого тощо). Єдине, в чому вже ця книжка має симптоми нового міфотворення — це регулярне й не завжди переконливе вживання авторами термінів "Українська держава", "Українська республіка" стосовно Війська Запорозького 1648-53 рр.

А наприкінці кожного розділа монографії автори неначе ставлять своєму героєві "державотворчий термометр", з'ясовуючи — чи досить визріла у нього "національна державна ідея"? Втім, надто далеко у своєму "державолюбстві" в книжці "Богдан Хмельницький" вони не заходять, і ми б про цю книжку, можливо, згадали б лише як про зразок успішної деконструкції старих міфів, якби не те, що на її базі ті самі автори невдовзі розпочали нове міфотворення, про яке — трохи нижче.

Втім, суто історіографічні праці з погляду нашого дослідження становлять менший інтерес, аніж тексти більш "синтетичні", так би мовити, й розраховані на масового читача, як-от цілком присвячений Хмельницькому четвертий номер за 1995 рік науково-популярного часописа "Київська старовина".

Великі портрети "Великого гетьмана" цілком займають зворотну сторінку обкладинки та другу сторінку журналу (першу займає "Зміст"). На другій сторінці — репродукція хрестоматійної гравюри Гондіуса, над якою — текст: "Цей номер присвячений 400-річчю від дня народження гетьмана України Богдана-Зіновія Хмельницького". А зворотну сторінку обкладинки прикрашає недатований "Портрет невідомого художника" (як твердить підпис), виконаний, здається, кольоровою пастеллю у дещо "наївному" стилі, "за мотивами" того-таки Гондіуса: бачимо ту саму позу, ті самі шапку з перами, булаву, кирею з ніби-коштовними застібками, тільки обличчя Богданове явно помолоділо, зморшки зникли, а очі широко розплющилися й засяяли, наче у персонажів Іллі Глазунова.

Ці два портрети ніби задають парадигму всього "ювілейного" номера — поєднання двох іпостасей Хмельницького: історичного козацького гетьмана та міфологічного, у чомусь навіть поп-культурного образу "героя Богдана", "правітця української державності".

Номер відкриває стаття академіка та віце-прем'єр-міністра В.Смолія під короткою, але ж якою вагомою назвою "Державотворець". Зі статті ми дізнаємося, зокрема, що за Хмельницького в Україні "відбувся своєрідний катаклізм, що призвів до створення етнічної держави українців, до підвищення рівня суспільного виробництва" (с. 3); що вже юний Хмельницький "ретельно вивчав історичні документи, ...чудово знав історію свого народу", що "політичний світогляд майбутнього гетьмана еволюціонував", внаслідок чого він "зробив висновок, що у боротьбі з поляками не варто обмежуватися тільки військовими методами; він дедалі більше уваги приділяє політичним заходам...", а згодом — що "Хмельницький здійснив величезну організаційну роботу по підготовці повстання" (с. 4), що він був "невибагливим і скромним у повсякденному житті", що "користувався величезною популярністю й любов'ю серед найширших верств українського народу" (с. 12), і таке інше.

Що ж стосується основних висновків цієї статті, то вони, мабуть, у тому, що зусиллями Хмельницького "на лютий-квітень 1949 р. фактично завершилося формування програми створення незалежної Української держави. Відтоді матеріалізація цієї ідеї у вигляді життєздатного політичного організму вже ніколи не змінювалися (sic). Їй підпорядковувалися всі інші напрями діяльності великого гетьмана — військовий, соціальний, економічний" (с. 6); і далі — що "Хмельницький був справжнім лідером національної революції" (с. 7), що "величезний вклад Б.Хмельницького у будівництво Української держави та утвердження її владних структур сьогодні не заперечує жодний з серйозних дослідників" (с. 13).

То байдуже, що чимало дослідників не впевнені, чи створену внаслідок Хмельниччини суспільно-політичну структуру — Гетьманщину — можна з цілковитою впевненістю називати державою, тим більше — національною державою (в часи, коли такою державою в усій Європі хіба що починала ставати Англія). Авторові статті "Державотворець" і це, і багато іншого, ясна річ, добре відомо — та йдеться йому про цілком інше.

На протязі своєї статті В.Смолій знов і знов перекидає містки (часом — сміливі) з часів Хмельниччини в українське сьогодення, як-от: "козацьке господарство мало чітко виражені тенденції до еволюції новим для того часу шляхом — фермерським" (с.9); або — "гетьманській дипломатії" вдалося досягти "визнання України як суб'єкта міжнародних правових відносин" (с. 8). Цим автор ніби доводить, що нинішні державотворчі процеси розпочав, і то непогано, ще "герой Богдан", тільки от справу зіпсували недолугі наступники, яким, "скажемо відверто, бракувало... мудрості політики" (с. 9).

Ця тенденція до "актуалізації" Хмельниччини та її уроків породжує навіть таке дивовижне твердження, що "толерантність і повага до етнічних почуттів були властиві повсталому українському людові щодо представників різних національних груп, які мешкали в Україні" (с. 11). На доказ цього наводяться свідчення, що серед учасників повстання були поляки та євреї. За таким принципом можна легко спростувати, наприклад, голод 1933 року — бо, мовляв, мільйони українців тоді не вмерли... А намір автора був, вочевидь, шляхетний — показати, що нинішня політика національної толерантності й поваги до меншин в Україні також мала свої витоки в державотворчості Хмельницького.

У цьому світлі за найголовніший (бо політично найактуальніший) висновок статті "Державотворець" можна вважати такий: "Українська держава, біля витоків якої стояв Б.Хмельницький, продовжувала існувати, що свідчило про її великі потенційні можливості" (с. 13). А звідси логічним чином випливає, що створення незалежної України 1991 року стало природною реалізацією згаданого великого потенціалу й невмолимим

історичним наслідком тристарічного державотворчого процесу, "біля витоків якого" стояв, ясна річ, "герой Богдан".

Отже, "Державотворець" — не історична розвідка, а радше політичний документ, і не в науковому аналізі її мета, а в артикулюванні певних політичних постулатів. Про це свідчить сам стиль статті, її термінологічний і понятійний апарат ("політичні заходи", "велика організаційна робота", "величезний вклад у будівництво" і т.ін.), зразки якого — в наведених цитатах. Це — добре відомий з радянських часів жанр "установочного" політико-виховного тексту, зазвичай генерованого ідеологічними органами партії до якоїсь історичної події — чи то у формі передовиці "Правды", чи то навіть "Постанови ЦК до такої-то річниці сякої-то видатної події в історії боротьби нашого народу". З таким текстом не дискутують, викладених у ньому поглядів та висновків не перевіряють історичними фактами — їх просто "беруть на озброєння".

У сьогоднішній Україні суспільний інститут "останніх партійних постанов", які всі мають "брати на озброєння", вже не існує, однак на місце давніх "бійців ідеологічного фронту" прийшли "люди з державницьким мисленням", які не бажають копирсатися в суперечливих, а часто — й неприємних фактах нашої історії; їм потрібна така історія й такі факти, які б зміцнювали національну гордість і давали гідний приклад, "делать жизнь с кого". Вочевидь, саме для такого вдячного читача й написано "Державотворця", а численні наукові й державні титули його автора надають висновкам статті особливої, беззаперечної ваги й авторитетності.

Услід за "передовицею" в ювілейному номері "Київської старовини" вміщено кілька власне-історичних досліджень, присвячених окремим аспектам української історії часів Хмельниччини (Ю.Мицика, Т.Мацьківа, В.Борисенко, В.Сергійчука, В.Мордвінцева та М.Харишина, В.Степанкова), а також дві розвідки, присвячені самому Хмельницькому — Валерія Шевчука "Вітчизни сином був..." та Я.Дашкевича "Родинний клан Хмельницьких".

Стаття В.Шевчука, попри поетичну назву-цитату, являє собою спокійний і добротний огляд того, як висвітлювано особу (чи то пак образ) Хмельницького в літературі XVII-XVIII ст. — від "школярських" віршів та народних дум до козацьких хронік та віршованих драм Ф.Прокоповича й С.Дівовича. Огляд Шевчука охоплює значно більший часовий проміжок (а значить, і більше текстів), аніж вищезгадана праця С.Плохія [Плохій, 1995], однак їхні висновки в головному подібні, хоча у В.Шевчука — дещо прямолінійніші й не без деякого надуживання словами "нація" та "національний".

В.Шевчук підсумовує свою розвідку: "Отже, образ Богдана Хмельницького творився козацькими літописцями, як і поетами, з певною тен-

денцією і не завжди однаково. Помічаємо два етапи в такому творенні: 1 — в XVII столітті до часу прямої загрози українській автономії з боку Петра I: спокійний, стриманий і не без критичності підхід, без виразного апологізування; 2 — творення апологетичного образу як вождя нації, який піднявся на національно-визвольну боротьбу проти іноземного гніту, людини високих чеснот — такий образ творився нагадувально в умовах особливого посилення російського гніту і саме цим зумовлена його ідеалізація" [там само, с. 80].

Значно виразніше проглядає ідеологічна "установка" в статті відомого львівського історика Я.Дашкевича "Родинний клан Хмельницьких". Вже на початку Дашкевич напосідається на українських істориків, які виявилися неспроможними як слід висвітлити образ "героя Богдана". Зокрема, "Грушевському висвітлити постать Великого гетьмана явно не вдалося" [там само, с. 95]. А це ж чому? А тому, що він "не міг вирватися з тенет народницької історіографії, з позицій якої так різко не лише критикував В.Липинського, а й заперечував важливу роль династичних інтересів у діяльності гетьмана. Державник Крип'якевич, здається, міг краще синтезувати політичний шлях Богдана, але шори так званої радянської історіографії явно не дозволили історикові відверто висловити свої думки" [там само]. Та на щастя, вище ми вже ознайомилися з до-радянською працею Крип'якевича, де відвертість, а рівнож глибина та обгрунтованість його думок постають у всій своїй "красі й силі".

Але навіть Крип'якевичу, мабуть, не вдалося розкрити як слід "важливу роль династичних інтересів" Хмельницького, тож довелося тепер Я.Дашкевичу аналізувати постать Богдана із, за його власним визначенням, "точки зору українського монархічного легітимізму" [там само].

Що ж дає нам погляд із цієї "точки"? Старанно й детально проаналізувавши родинні зв'язки Хмельницького, "вирахувавши" всіх його численних синів, зятів, кумів, сватів серед козацької старшини та української шляхти (й попутно сконстатувавши, що навіть кількість гетьманових дітей точно невідома, що від деяких його дітей не залишилося навіть імен, а від інших — власне, мало не самі лиш імена, — генеалогічна індиферентність дуже дивна, як на владцю, що буцімто надавав такої ваги "династичним інтересам", Дашкевич приходить до таких висновків:

"1. Є досить підстав вважати, що гетьман Богдан Хмельницький використовував безпосередні й посередні родинні зв'язки для утворення кола близьких довірених осіб, які займалі високі посади у військово-цивільні й адміністрації... Формування клану Хмельницького відбувалося... на тлі становлення відносно вузького прошарку нової української аристократії — козацької старшини... В тому, що складалася саме така структура українського суспільства, нема нічого дивного — Українська козацька

держава, хоча й розташована на великому степовому кордоні між Європою й Азією, була утворенням європейського типу..."

Любов до "європейського" зіграла тут поганий жарт із поважним істориком-державником: обсідання всіх ключових посад родичами, а не людьми відповідних ділових, бойових чи моральних якостей — то річ досить типова для тиранів та узурпаторів (найсвіжіші приклади — Чаушеску, Саддам Хусейн), які нікому не довіряють, окрім людей, пов'язаних родинними зв'язками. Часто це грає погану службу — врешті, тут варто згадати того-таки Юрася Хмельниченка.

Мимовільним підтвердженням цього виглядає й другий висновок Дашкевича: "...2. Богдан Хмельницький проводив свідому сімейну політику, завдяки якій зміцнював свій вплив на старшинську верхівку та втілював у життя концепцію позаукраїнських (Молдавія, Трансільванія, Росія) династичних зв'язків. У його політичній діяльности простежується прагнення ствердити спадкову козацьку монархію" [там само, с. 100].

Історія з невдалим одруженням Тимоша добре відома, як і прагнення утвердити спадковість гетьманської влади, — відома не в останню чергу завдяки Грушевському, "облутаному тенетами народництва", а от династичні зв'язки з Росією — це щось новеньке. На жаль, Дашкевич нічим, окрім згадки про шлюб І.Брюховецького з княжною Долгоруковою, не підтверджує цієї заяви.

Насамкінець сконстатувавши "низький рівень внутріклановової солідарності" у ним же самим витвореному віртуальному "клані Хмельницького", Я.Дашкевич твердить, що саме ці "анархоеготичні тенденції... руйнували не лише єдину кланову, ...а й єдину національну політику" і напівзневажливо закликає пам'ятати про це "тим, хто намагається грати роль творців історії сучасної України" [там само, с. 100].

Красне письменство в журналі представлене повістю якогось Олелька Островського (добре хоч, що не Острозького!) "Берестечко" — як вказує примітка, вперше надрукованою в Києві 1917 року. Літературні якості цього твору такі, що в порівнянні з нею навіть "Переяславська рада" Натана Рибака здається шедевром. Загалом текст повісті нагадує вервечку підписів під малюнками якого-небудь історико-героїчного комікса для підлітків, тільки от самих малюнків бракує — а вони могли б бути неабиякі! Ось, наприклад, як Олелько Островський змальовує Хмельницького перед битвою:

"Як тільки зачало сіріти, Хмель вже літав поперед військом на своїм баскім коні, шикував козаків у полки... Виглядав бадьоро: з очей миготіли блискавки, голос лунав, як грім... (...) На плечах у нього розвивалася кирея з горностаїв. У руках вилискувала булава, вся унизана [sic!] коштовним

камінням, а при боці бряжчала шаблюка. Слідом за Хмелем їздив митрополит Іоcаф в архиєрейських ризах, з хрестом в руках, благословляв козаків..." [там само, с. 66–67].

Штучка, як бачимо, "посильней "Фауста" Гете": гетьман в горностаях гасає перед полками, сиплючи громи й блискавки, а за ним, також верхи, гасає митрополит у ризах, вимахуючи хрестом...

Інший невеличкий уривок дає зразок, так би мовити, соціальної філософії Олелька Островського. Ось Хмельницький за кілька днів до Берестечка розмовляє з Виговським:

"- Чи ти, пане Йване, не дивуєшся, що у козаків не знати де подівся козацький дух?

- Не запримітив я, — одрік Виговський.

- А я запримітив! — сумно мовив Хмель. — Я все бачу! Сім верст у землю бачу!.. Запаніла бач моя старшина! Куди ж пак! Лях моститься, аби їм на шию плигнути, а вони мовчать... (...) Пекельним вогнем пече моє серце їхня несвідомість... Для кого ж я дбаю і про кого? Дбаю ж не за самого себе... (...) А на кого ж я обіпрусь? На кого?... Може, скажеш, на сіре та темне хлопство?.. На хлопство, не звикле до військових справ? Ех! Нема мого Кривоноса, нема мого Нечая..." [там само, с.56].

Бачимо в Олельковому "Берестечку", отже, цілком пересічний і малоталановитий зразок ура-патріотичної pulp fiction, і був би він нам геть нецікавий, якби не те, що цю pulp fiction видано в Києві 1917 року, а отже, вже тоді існували більш-менш масові попит та пропозиція щодо саме такої, "свідомо-української" мас-культової продукції.

Що зупинило вибір редакції саме на цій повісті? Її немудрящий націонал-патріотизм? Її коміксоподібний, легкостравний стиль? Залишається тільки гадати. Однак очевидно, що в загальну парадигму ювілейного номера — симбіоз наукової респектабельності та національного міфотворення — твір Олелька Островського, як і псевдонім автора, цілком вписується.

Окрім повісті "Берестечко", вміщено в журналі й два вірші, присвячені Хмельницькому — "Пам'ятник Хмельницькому" Осипа Маковея з його збірки 1897 р. "Подорож до Києва" та знайдений нещодавно в архівах вірш якогось С.Жука "Перше травня" — про те, як "під час параду Червоної армії 1 травня 1934 року пам'ятник [Хмельницькому] було завішено полотнами", що й викликало гіркі інвективи автора. Обидва вірші далеко не є поетичними шедеврами, навіть у порівнянні з іншими текстами української "Хмельницькіани", і з'явилися вони в ювілейному номері, вочевидь, як данина недавній традиції "публікацій раніше забороненого"

— мовляв, тема Хмельницького також належала до "не зовсім дозволених" за клятого більшовицького режиму.

Завершує ювілейний номер коротенька розвідка П.Скрипника про історію спорудження власне оспіваного Маковеєм пам'ятника на Софійському майдані. Цікава вона не лише численними деталями цієї давньої історії (про яку ми вже згадували вище), але й уміщеною фотографією первісної моделі монумента, де можна розгледіти і постаті "представників братніх слов'янських народів", що заслухалися кобзаря (спереду постамента), і навіть фрагменти постатей подоланих супостатів — "ляхів та жидів", що виглядають з-поза монумента.

А закінчується допис П.Скрипника фразою: "Зараз тут [тобто біля пам'ятника — О.Гр.] відбуваються народні віча". Отак невимушено минуле й сьогодення, наука й міфологія, політика й поп-культура поєднуються в ювілейному номері "Київської старовини", присвяченому гетьманові Хмельницькому, вічно живому "герою Богдану".

Однак процес ідеологічного переосмислення Хмельницького та Хмельниччини далеко не обмежився принагідними ювілейними текстами. Зразком тривання й навіть розширення цього процесу можуть слугувати монографія В.Смолія та В.Степанкова "Українська державна ідея XVII–XVIII століть: Проблеми формування, еволюції, реалізації" (1997), а також велика стаття тих самих авторів "Українська національна революція 1648–1674 рр. крізь призму століть" [УІЖ, 1998. №1–3]. Обидва тексти можна віднести до найреспектабельніших, рафіновано-академічних зразків сучасної "державницької" міфологізації Хельниччини та її лідера. На підставі таких квінтесенційних текстів уже може розгортатися "масовізація" (у підручниках, промовах достойників, а далі — й у телесеріалах та естрадних піснях) оновленого національно-державницького культу Хмельницького як складника міфологічних нарацій про "національну революцію" та про створення української національної держави в середині XVII ст.

Як можна судити з книжки "Українська державна ідея...", головний зміст тодішніх історичних процесів автори вбачають у "боротьбі за реалізацію державної ідеї", через що практично будь-яку подію часів Хмельниччини вони схильні оцінювати за нескладною шкалою: "корисно/шкідливо для державної ідеї" (напр., зближення Москви з Польщею 1655 року отримує характеристику "згубного для реалізації державної ідеї чинника" [там само, с.89]), а будь-яку постать чи суспільну групу — за показником "високого/низького рівня національної (державницької) свідомості".

Ось лише кілька коротких цитат щодо ролі Хмельницького у "формуванні, еволюції, реалізації державної ідеї":

"Важко переоцінити роль Хмельницького в творенні державних інституцій та виробленні підвалин внутрішньої і зовнішньої політики уряду" [с. 36]. А трьома сторінками далі: "І все ж доводиться констатувати: ні він, ні старшина на цей час ще не спромоглися глибоко перейнятися ідеєю створення незалежної держави в етнічних межах України, а відтак і висунути відповідну політичну програму" [с. 40]. Може, це тому, що у XVII ст. такої програми не висував ніхто у світі?

Але вже наступного року відбуваються важливі позитивні зрушення: "У свідомості населення зміцнюється харизматичність його постаті, прокидається розуміння влади гетьмана як окремішньої та незалежної від польського короля влади володаря України" [с. 54]. І так далі. Неясно лише, чому після такого швидкого розвитку народної свідомості прийшла Руїна, а потім — триста років існування в "єдиній і неділимій"...

У статті "Національна революція 1648–1674 рр. крізь призму століть" В.Смолій і В.Степанков уже цілком однозначно приписують особисто Хмельницькому заслугу "розробки державної ідеї". На їхнє переконання, ця ідея "була розроблена в основних рисах Б.Хмельницьким у першій половині 1649 р. В чому її суть? По-перше, гетьман обґрунтував право [sic!] українців на створення власної держави в етнічних межах їх проживання; по-друге, проголосив незалежність [sic!] утвореної держави; по-третє, висунув положення соборності Української держави [незрозуміло, яка ж різниця між "по-перше" й "по-третє" — О.Гр.]; по-четверте, вбачав у козацькій Україні спадкоємницю Київської Русі, засвідчуючи тяглість розвитку української нації [sic!], відновлення процесу державотворення..." [УІЖ, 1998, №2, с. 4].

Мимовільну оцінку такого роду теоретичним узагальненням дає Г.Касьянов у тому самому номері УІЖ, у статті "Український націоналізм: проблеми наукового переосмислення". Він зауважує: "У сучасній історіографії навіть вживаються терміни "національна революція", "національно-визвольна війна" та інші стосовно тих часів... Очевидно, такі терміни можна вважати проявом "рефлексивної історії", коли сучасні поняття екстраполюються на явища минулого. Термін "нація" якщо й вживався в ті часи, то здебільшого для визначення певних культурних чи політичних еліт. Отже, його значення було досить специфічним, відмінним від сучасного" [УІЖ, 1998, №2, с.48]. І тим більше виглядає відвертим проявом "рефлективної історії" вживання стосовно часів Хельниччини таких понять, як "національна держава", "проголошення незалежності", а також фактичне оперування поняттям права етнічної нації на самовизначення (яке вперше було сформульоване на рубежі XIX–XX ст.) при аналізі подій XVII століття.

Навіщо ж потрібне нині таке відверто тенденційне переосмислення явищ вітчизняної історії? На це В.Смолій та В.Степанков самі відповідають так: для того, зокрема, щоб "вийти із зачарованого кола накинутого вітчизняній історіографії самовтішного хуторянського самоприниження в оцінці ролі й місця Національної революції в європейському революційному процесі XVI-XVIII ст." [там само, с. 3]. Інакше кажучи, для того, щоб сучасний українець мав поважні "історичні" підстави гордо сказати: і ми європейці, і були ними ще за Хмельницького!

Однак предметом нашої особливої цікавості в цьому випадку є видозміна парадигми героя-державника, яку бачимо в аналізованих працях В.Смолія та В.Степанкова. У певному сенсі ця парадигма є протилежністю образові "героя Богдана", сформованому в хрестоматійних культових текстах XVIII ст., тобто часів "Переяславського міфу". У поемі С.Дівовича та у драмі "Милость Божія" гетьман — передусім переможний войовник, який, "проганяючи ляхів за Віслу", виконує місію, покладену на нього "Смотренієм Божим" — жодного власного інтелектуального зусилля (окрім хіба що оперативно-тактичної майстерності) від нього не вимагається. Натомість для Богдана-Державотворця зразка 1990-х саме інтелектуальні досягнення (власне, "обґрунтування української державної ідеї") і є головним подвигом, реалізацією його історичної місії.

Бачимо тут явний вплив радянської парадигми "вождя революції", який мусив бути не тільки й не стільки природженим лідером, організатором чи полководцем, скільки теоретиком того, що потім сам і здійснював. Ленін та Сталін залишили по собі десятки томів "геніальних праць"; навіть Брежнєв. аби вважатися справжнім лідером партії й держави, мусив випускати що рік-другий черговий том "Речей и выступлений". А чим гірший наш "Державотворець"?

8. Візуальні зображення Хмельницького

Аналіз еволюції героїчних образів Богдана Хельницького був би неповним і менш переконливим без огляду візуальних зображень "героя Богдана". І тут знову, як і з біографією нашого героя, ближчий аналіз виявляє надто мало фактично-певного. Адже про жодне зображення гетьмана не можна з певністю сказати, що робилося воно "з натури" — навіть про хрестоматійний прижиттєвий портрет роботи Гондіуса.

Таким чином, підсумковий "узагальнюючий" візуальний образ Хмельницького, яким його знає нині пересічний українець, можна вважати "комунікаційним феноменом" майже в чистому вигляді — себто зразком того, яким національна культура бачить свого історичного героя.

Почнімо огляд із двох найраніших зображень — вочевидь, іще прижиттєвих, — широковідомої гравюри гданського майстра Гондіуса (за походженням — голандця з Гааги) та менш знаного в наш час, але більш "питомо популярного", так би мовити, ктиторського портрета безіменного майстра з чигиринської церкви, з умовною назвою "Хмельницький з полками". Обидва зображення являють собою офіційні портрети володаря й містять усі притаманні таким портретам атрибути (булава в правиці як символ гетьманської влади, урочисто-офіційне вбрання — шапка із страусовими перами, єдвабний жупан, на плечах — кирея з хутряним коміром, запнута коштовною застібкою, шабля при боці, сповнена спокійної гідності постава). Так зображували тоді, в середині XVII століття, князів, принців, магнатів та видатних воєначальників у Центральній та Східній Європі — принаймні, більшість тогочасних поясних портретів молдавських та волоських господарів, трансильванських князів, воєвод та польних гетьманів Речі Посполитої виглядають надзвичайно подібними до гравюри Гондіуса. На гравюрі цій, під портретом — напис: "Bohdan Chmielnicki Exercitus Zaporovien. Praefectus, Belli Servilis Autor Rebelliumq. Cosaccorum et Plebis Ukraynen. Dux". Угорі, над лівим плечем Хмельницького — невеличкий герб Війська Запорозького (козак з мушкетом на плечі), але оточений він особистими ініціалами Хмельницького, хоча власний герб він мав інший — "Абданк" (відомий сучасним українцям за етикетками пива "Славутич"). Напис під портретом досить цікавий — Хмельницького названо запорозьким командуючим і князем українського люду (буквально: плебсу, а не, скажімо, "Народу руського", як він уже тоді 1651 року, висловлював бажання іменуватися), а також — "вірним слугою", але чиїм (напр., короля), не вказано. У цьому бачимо знак несформованості тодішньої української державності, невизначеність статусу самого Хмельницького.

Платон Білецький, назвавши гравюру "одним з найліпших творів Гондіуса", зауважує, що Хмельницький з цього портрета "глядит спокойно, почти уныло, уверенно, но невесело. Чувствуется, что перед нами сильный, но усталый человек. ...В образе Хмельницкого есть нечто внушительное, но нет ничего героического и патетического. Не таким рисуется "батько Хмель" в украинских думах. Трудно допустить, что в оригинале, по которому создавалась гравюра, было хоть что-то от иконописи. Во всяком случае, все в ней отвечает духу европейской реалистической живописи" [П.Билецкий, Укр. портретная живопись XVII–XVIII в., с. 59].

Отже, за своїми іконографічними характеристиками гравюра Гондіуса не надто надавалася на роль канонічної ікони "героя Богдана", однак саме їй довелося виконувати роль такого собі першоджерела майже всіх подальших "іконописних" зображень гетьмана, де його героїчні якості вже виходили на перший план, не дбаючи про відповідність "духу євро-

пейського реалістичного живопису”. Наприклад, щодо відомої “Покрови Богородиці” з ДМУОМ із портретами царя Олексія, Хмельницького та Лазаря Барановича П.Білецький констатує: “Первопланные фигуры царя и епископа закрывают стоящих за ними людей... Только лицо гетмана ничем не заслонено и сразу бросается в глаза. Мы узнаем Хмельницкого по шапке с перьями, такой же, как на гравюре Гондиуса. Но здесь гетман изображен молодым, цветущим [хоча в цареве підданство він був прийнятий через три роки після виконання Гондіусом згаданої гравюри — О.Гр.]. Голова его гордо поднята, в отличие от царя и епископа он не молится, а задорно поглядывает на зрителя. Это не усталый человек, изображенный Гондиусом, а “Хмель” украинских дум...” — а трохи далі Білецький розвиває цю думку: “...Образ Хмельницкого здесь фольклорен. При жизни он вошел в легенду. Весьма характерно, что, пользуясь гравюрой, живописец далеко отошел от нее” [П.Білецький, с.64].

Автори численних інших зображень Хмельницького, починаючи з кінця XVII ст., використовували Гондіусів портрет як зразок, більш чи менш його модифікуючи — наприклад, у фресці на стіні Успенського собору Печерської Лаври Хмельницький-ктитор являє собою подобу гондіусової гравюри, якій “домальовано” нижню частину тіла [див. Г.Алферова, В.Харламов, Киев во 2-й пол. XVII века, с. 17]; на буцімто прижиттєвій гравюрі Вауманса (репродукованій в “Ілюстрованій історії України” Грушевського) бачимо майже точне дзеркальне відображення гондіусової гравюри, хіба що булаву залишено у правиці, і так далі.

Цікаво, що у цих та інших подібних дериватах “від Гондіуса”, виконаних професійними майстрами, на відміну від “фольклоризованих” зображень, як-от згадана ікона Покрови чи цілком “фантазійне” зображення гетьмана в літописі Величка, майже не бачимо спроб героїзувати риси похмурого стомленого старого, зображеного різцем Гондіуса. Чому? Вочевидь, авторам чи замовникам більше залежало на портретній точності образу вже канонізованого на той час героя. А патріотична уява легко може наповнити піднесеним героїчним змістом навіть цілком похмуре зображення, як-от у коментарі В.А.Овсійчука до того-таки Гондіуса: “У портреті втілено те, що становило суть не лише героя народно-визвольної війни, видатного політика, а й уявлення про нього, яке склалося в народі [sic!]. Образ сповнений епічної величі й водночас демократичної простоти, духовної глибини та розумної практичності. ...Гондіус, незважаючи на орієнтацію на сарматський портрет [sic!], підкреслив у Хмельницькому не урочисту застиглість виключної особи, ...а, подолавши сарматизм, висловив героїчну велич історичної епопеї народно-визвольної війни українського народу. Так і був сприйнятий портрет Хельницького сучасниками [?], і в цьому секрет його широкої популярності аж до наших днів” [В.Овсійчук, Укр. мистецтво другої пол. XVI — першої пол. XVII

ст., К.: 1985, с. 177-178]. Виникає думка: чи Білецький та В.Овсійчук пишуть про той самий, чи про цілком різні портрети Хельницького? Та ні, існує лише одна гравюра Гондіуса, — щоправда, Білецький зауважує, що зберігся один-єдиний примірник іншого її варіанту — карикатурного (Хмельницькому домальовано роги та довгі ослячі вуха).

Вочевидь, в уяві В.Овсійчука реалістичний портрет перетворився на сакральну ікону; негероїчного Гондіусового гетьмана ця уява наповнила героїчними ідеями, нахапаними з численної патріотичної літератури про Хмельниччину та її великого вождя.

Той-таки Гондіус правив за вихідну точку також авторові найпізнішого і, вочевидь, найпоширенішого на сьогодні зображення Хмельницького — портрета на п'ятигривневій купюрі. Всі портрети видатних українців на гривнях охоплюють лише обличчя та верх грудей персонажа, тож і Богдан Хмельницький втратив булаву та шаблю, а від киреї лишився самий тільки хутряний комір із застібкою. Однак дуже цікавими є численні "вдосконалення", зроблені сучасним гравером: Хмельницький на п'ятигривневій купюрі трохи схуд, риси його обличчя — різкіші й "мужніші"; голова сидить пряміше (з більшою, так би мовити, гідністю) на трохи довшій шиї; подовшали й попишнішали вуса, круто заломилися брови, натомість довгий опущений ніс гетьмана покоротшав, а кінчик його став прямим. А головне — очі у Хмельницького, раніше трохи примружені і втомлено спрямовані на глядача, тепер широко розплющені й сміливо дивляться вперед — вочевидь, у світле майбуття України. Навіть страусові пера на шапці "п'ятигривневого" гетьмана стали пишніші, їх ніби розвіває вітром державотворення.

Якщо ж вести мову про "уявлення, яке склалося в народі" про Хмельницького наприкінці XVII ст., то слід, мабуть, докладно зупинитися на іншому відомому зображенні того часу — картині "Хмельницький з полками".

Картина зображує Хмельницького в повний зріст, у знайомій шапці з перами, в киреї, з булавою в правиці,- він ніби зійшов з гравюри Гондіуса, значно помолодівши й погарнівши — такий собі чорнобровий красень. Непропорційно велетенська постать гетьмана стоїть ніби на мапі створеної ним держави — обабіч Дніпра понамальовувано двадцять три маленькі булави, що символізують полкові міста (їх назви надписано поруч з булавами), а двадцять четверта булава — внизу, навхрест із списом на тлі маленького шатра, — означає Січ. Ліва рука Хмельницького не лежить, як звичайно, на руків'ї шаблі, а вказує на козацьку Україну під ногами — ось, мовляв, що я створив і чим володію.

Ліворуч і праворуч від постаті гетьмана зображено три сценки із групками постатей значно менших за нього розмірів. На думку Білецько-

го, автор буцімто надихався “шкільною трагедією” про Хмельниччину “Милость Божія”, поставленою в Києві 1728 року, тому “справа и слева от него избражены сцены, соответствующие монологам и диалогам пьесы: Хмельницкий призывает запорожцев к восстанию, пишет в шатре, символизирующем Запорожскую Сечь, воззвание к народу; казаки “приходят к Хмельницкому и что ляхам сделали ему поведают”. Изобразил живописец и группу ляхов, которым “так страшно, что где-либо повеют ветры, все же, что Хмельницкий идет, разумеют” [там само, с. 63].

Трохи інакше тлумачив ці сценки М.Грушевський: “На низу Дніпровім Січа (шатро з корогвою і булавою). З лівого боку військо козацьке, представлене старшиною, по числу полків. З правого — шатро гетьманське, над ним герб військовий, на долі група переляканих поляків...” [Грушевський, Ілюстрована історія України, с. 321].

У лівому куті картини, симетрично щодо герба Війська Запорозького, розташована овальна рамка з досить довгим написом, у якому можна розібрати лише початок: “Богдан Зиновій Хмельницький...” На жаль, оригінал картини, що від 1880 року перебувала в колекції В.Тарновського в Качанівці, знищено, маємо нині лише неякісні репродукції.

Білецький вказує, що картина була створена “каким-то художником-любителем” наприкінці XVII ст. чи на початку XVIII ст. для чигиринської церкви, де “исполняла функцию ктиторского портрета и эпитафии. Ее замысловатая композиция не имеет аналогий в ктиторских портретах. Сравнить ее можно только с популярными на Украине XVIII-XIX вв. народными картинами, изображающими крупную картину запорожца, окруженную миниатюрными картинками других казаков, ловящих рыбу. готовящих еду, чинящих расправу над врагами и т.п. Это сходство примечательно: казацкое барокко органически включает фольклорний элемент” [там само, с. 63].

Дивно, що Білецький не помітив схожості композиції із іконами святих “з житіями” — наприклад, народного улюбленця святого Миколи. Вочевидь, вченому не спадало на думку ставити в один ряд “профанну” постать гетьмана та “сакральні” зображення святих. Мабуть, безіменному авторові картини на рубежі XVII і XVIII століть такі аналогії “героя Богдана” із церковними святими не видавалися блюзнірством.

Окрім того, композиція “Хмельницького з полками” має аналоги в стародавніх — наприклад, єгипетських, — зображеннях фараонів та інших володарів, які розмірами своїми у кілька разів перевищували постаті слуг та воїнів, не кажучи вже про жалюгідні фігурки подоланих ворогів, що корчаться десь у кутку зображень, у страху покидавши луки та списи, достоту як “тремтячі ляхи” покидали шаблі на нашій картині.

Насамкінець — про візуальні образи Хмельницького початку XX ст., коли міфологізована національна українська історія вже більш-менш сформувалася. Зупинимося на кількох найвідоміших полотнах:

1) "В'їзд Богдана Хмельницького в Київ" (1892–1912) чернівецького живописця Миколи Івасюка — найвідоміший твір цього випускника Мюнхенської академії мистецтв. Цілком імовірно, що художником рухала амбіція створити в українській національній культурі щось подібне до знаменитої серії величних історичних полотен Яна Матейка, що на них виховувалося в патріотичному дусі не одне покоління поляків, бо, крім згаданого "В'їзду Хмельницького", він створив ще й "Богуна під Берестечком" та "Кубанських козаків у Львові".

У центрі полотна — зовсім нестарий, простоволосий (із чорнявим підголеним чубом) Хмельницький верхи на білому коні під'їздить до собору Святої Софії, на східцях якого стоять, зустрічаючи "героя Богдана", православні ієрархи — з іконами, кадилами та церковними корогвами, у центрі цієї групи — митрополит, що благословляє гетьмана. У правиці гетьман тримає і повід коня, й булаву, а лівою він тримає свою хрестоматійну шапку з перами, шанобливо (але з гідністю) відвівши її вбік. Голови при цьому гетьман майже не схиляє — мовляв, моя шанобливість — то лише протокол, а насправді всім ясно, хто тут справжній обранець Божий.

Під ноги ієрархам, і водночас — під копита гетьманового коня кинуто кілька прапорів — вочевидь, взятих козаками в переможних боях із клятими ляхами. Прапори яскраві, розшиті золотом, із старанно виписаною фактурою тканини. Не менш яскраві прапори — над головами гетьманового почту — групи хвацьких вусатих полковників — теж верхами, але в шапках — із такими самими страусовими перами, як у гетьмана. На передньому плані, зліва — групка шанобливо схилених у поклоні "представників народу" (вочевидь, вони одразу й охоче визнають у Богданові національного володаря), а праворуч — кілька міських патриціїв (першим стоїть якийсь статечний, сивобородий магістратський чиновник із ключами від міста на таці, але гетьман навіть уваги на нього не звертає).

Картина цілком може слугувати за ілюстрацію до того фрагмента вірша Лесі Українки "І ти колись боролась, мов Ізраель", де:

...Свято згоди
між ним і духом гучно відбулося
в золотоверхім місті.

2) Однойменне з Івасюковим полотно М.Самокиша (1929) — відомого баталіста та неперевершеного майстра кінських зображень. Тут уже немає ані Святої Софії, ані церковних ієрархів, ані маєва знамен. Позичений у того-таки Гондіуса, але помолоділий і хвацький Хмельницький (у

киреї, шапці з двома страусовими перами, з булавою) гарцює на білому коні попереду гурту не менш хвацьких козарлюг, проїхавши крізь напівзруйновані Золоті Ворота, а спішені козарлюги вперемішку з цивільними явно незаможного соціального стану, махаючи руками, шаблями та шапками, вітають визволителів. Порівнявши ідеологію цієї картини з Івасюковою, бачимо повернення від героя-державотворця, "визволителя віри" до фольклорного "батька Хмеля" — безстрашного козарлюги й народного ватажка.

3) "Переяславська рада" М.Дерегуса, створена 1954 року — тобто спеціально до всесоюзно ("всенародно") відсвяткованого тристалітнього ювілея цієї епохальної події. Якщо вірити УРЕ (т. 11, стор. 73), картина зберігається в Алупкинському палаці-музеї. За кольоровою гамою (домінують усі відтінки червоного кольору — від кармазинів на козаках та маєва численних малинових знамен — до ніжно-рожевого кольору небес) і за композицією полотно дуже нагадує типову радянську парадну картину із зображенням якогось мітинга чи свята Першотравня. У центрі композиції, на якомусь покритому килимами подіумі (трибуні?) стоять Хмельницький (без шапки, чорнявий, дужий, показний, правицю з булавою випростано вперед у цілком ленінсько-сталінському жесті, лівою рукою гетьман любовно притискає до грудей якийсь сувій — вочевидь, то щойно ухвалені "Переяславські статті"), а поруч із ним — також простоволосий сивий московський боярин. Їх оточує група старшин з урочистими обличчями, над їхніми головами — як уже говорилося, маєво знамен та бунчуків. Є на подіумі також якийсь стіл (для президії, чи що?). Подіум зусібіч оточують козаки — хто клянеться-присягає, простягнувши вперед шаблю, хто утирає скупу сльозу радості, хто притискає руки до грудей. Серед натовпу — жодної духовної особи, натомість є старий (але, судячи з пози, зрячий) кобзар, якісь жінки, навіть хлопчик ("наше майбутнє").

Над натовпом — також чимало знамен, як на радянських демонстраціях.

Отож, як бачимо, кожна епоха й навіть кожна міфологічна нарація про Хмельницького творила свій власний візуальний образ легендарного героя, який відповідав би тому символічно-ціннісному значенню, яким навантажувався цей образ.

9. Висновки, або спроба виокремити основні образи героя

Отже, підсумуймо основні міфологеми та нарації щодо Хмельницького в порядку їхньої появи в "топологічному просторі" нашої культури:

1) Хмельницький — "Богом даний" визволитель українського (власне, "руського", пізніше — "малоросійського") народу з польського ярма, "Мойсей, що порятував народ свій".

Цей образ, що почав формуватися козацькою верхівкою часів Хмельниччини, а згодом, у першій пол. XVIII ст., розвинувся в цілий культ "героя Богдана" завдяки зусиллям суспільно-політичної еліти Гетьманщини (поза межі якої він практично не вийшов), поки ця остання ще не розчинилася "в русском море" загальноімперського дворянства, — став свого роду міфо-героїчним стрижнем першої власне-української національної ідеології та ідентичності, відмінної як від sacred community "Православної Русі", так і від станової козацької ідентичності попередніх часів.

2) Хмельницький — хоробрий козацький вождь і вірний слуга Православного царя, що привів єдиновірних малоросів під його високу руку.

Цей образ, що зростав, як така собі рослина-паразит, на базі культу "героя Богдана", упродовж кінця XVIII — XIX ст., завдяки спільним зусиллям малоросійських та петербурзьких ідеологів, став стрижнем "переяславського міфу" й багатолітнім символом промосковської орієнтації серед українців та уособленням таких "святощів", як "спільна доля (згодом — "непорушна дружба") братніх слов'янських народів" тощо.

3) Хмельницький — "нерозумний син" України, який занапастив усе, ним самим здійснене, віддавши народ свій у нову, ще гіршу неволю.

Такий образ знаменитого гетьмана, творений уже новим поколінням національної інтелігенції, натхненим етно-національними концепціями та ірредентистським духом європейської "весни народів", знаменував розрив із "общерусской" орієнтацією та пануванням лоялізму в українському русі, визрівання незалежницьких ідей. Втім, така демонізація вчорашнього кумира була фактично продовженням імперського "переяславського міфу", в якому лише ідеологічні оцінки й коннотації змінено на протилежні.

Позитивною антитезою "нерозумному" Хмельницькому в цій новій міфологічній конструкції стає трагічно-романтизований "незалежник" Іван Мазепа, вчорашній "зрадник".

4) Хмельницький — жорстокий і недалекоглядний ватажок войовничого плебсу, що розбурхав могутні стихійні сили, які зруйнували в Україні все, що перед тим довго й наполегливо створювали сили "культурництва".

Цей варіант Хмельницького-антигероя, що виник у другій половині XIX ст. головно завдяки "розвінчувальним" зусиллям П.Куліша, ніколи так і не набрав значного поширення ані в Україні, ані навіть у Росії (згадаймо різкі виступи Карпова в обороні "великого гетьмана"), але саму йо-

го появу можна вважати симптомом "хвороби росту" (отже, самого росту) національної думки — власне, появи в ній анти-популістського окциденталізму з його ненавистю до "азіятчини" та "дикості", глорифікацією "Просвіти" й "Культури" (в сенсі всяких Ідіеротів та Арнолдів). Такий образ Хмельницького став для Куліша, поруч із "Чорною радою", символом "политического ничтожества Малороссии".

5) Хмельницький — могутній національний вождь, що зумів приборкати Дух Руїни й розпочати побудову міцної національної держави, та не зміг її завершити.

Цей образ, витворений спершу зусиллями В.Липинського у 1920-х роках (хоча перші симптоми його появи бачимо ще у Міхновського та Лесі Українки), швидко опанував кола "патріотів-державників" став символом розкладу (але далеко не смерті) раніш панівного егалітаризму в українській думці й виходу на авансцену націонал-елітистської ідеології (яка, втім, так і не стала панівною й не зрівнялася з "народолюбивим" егалітаризмом за поширеністю навіть в інтелігентських колах). Супостатом Хмельницького в цій нарації стають не "кляті ляхи" (як у "переяславському міфі"), й навіть не "пани та шляхта" (як у народницькому й радянському), а "Дух Руїнництва" — стихійне бунтарство, гайдамаччина.

6) Хмельницький — відважний і талановитий народний лідер, який правильно розумів історичні процеси та об'єктивні потреби власного народу і тому привів його до возз'єднання з братнім російським народом.

Надто примітивно було б вважати цей міфологічний образ прямим нащадком імперського культу "малоруського гетьмана, вірного руському цареві". Насправді ця канонізована постать із пізньо-радянського пантеону "великих історичних діячів минулого" поєднувала в собі риси, символіку та цінності ще й кількох інших попередніх "ікон" (зокрема, народницького "батька козацького" та елітистського "вождя національної революції"), але всі ці компоненти поволі нівелювалися в процесі творення загальносоюзного "міфу про велику дружбу народів".

7) Хмельницький — "мислитель із шаблею". Наслідок розкладу, "стихійної деміфологізації" офіційного радянського культу Богдана — "возз'єднувача", і водночас — симптом зміни загальної парадигми героїзму в урбанізованому й "інтелігентизованому" українському суспільстві останніх радянських десятиліть. Колишній герой-войовник стає рефлектуючим інтелектуалом, який прозріває минущість усіх своїх перемог, але вбачає їхній екзистенційний сенс у поставанні нації в процесі боротьби, хай і не увінчаної остаточною перемогою.

8) Хмельницький — видатний національний державний діяч, який перетворив український народ із пасивного об'єкта на суб'єкта історич-

ного процесу, започаткував формування національної ідеї, національної державності, нової національної еліти, а отже — й модерної української нації як такої.

Широке, на державному рівні підтримуване відродження й модернізація давнього елітистського культу "Великого Державотворця", розпочате після грудня 1991 року (коли нарешті "здійснилися заповітні Богданові мрії") ознаменувало перетворення постаті "героя Богдана" на одну з центральних (якщо не центральну) в новотвореній "громадянській релігії" незалежної Української держави.

Який із цих образів відповідає "історичній правді"? Гадаю, слушним буде твердження, що кожний відповідає історичній правді того часу, коли він, цей образ, творився, й тієї спільноти, яка його творила.

Але постає й інше питання — наскільки поширеним чи популярним був кожний із згаданих образів у пору свого формування, і наскільки дожила ця популярність до наших днів? Або, ставлячи питання трохи інакше, чи існує якийсь узагальнений, синтетичний або ж результуючий образ Богдана Хмельницького в масовій свідомості українців?

На ці питання однозначно відповісти важко. З одного боку, постать гетьмана Хмельницького безперечно посідає одне з чільних місць в іконостасі національних героїв і викликає значно менше контроверсій, аніж, скажімо, постаті Мазепи, Петлюри чи Бандери. Ім'я Богдан належить до улюблених імен, які дають дітям у "національно свідомих" родинах — поруч з такими, як Тарас, Леся, Оксана, а в Галичині — ще й Данило, Роман та Маркіян. Навіть найбільш "антимосковські" націал-патріоти, здається, не закликали до скинення з п'єдесталу бронзового Богдана, який і сьогодні показує булавою на Москву.

Але з іншого боку — цими знаками поваги "народний" культ Богдана практично й обмежується. Немає його вбраних рушниками портретів в українських домівках, не стали місцем неофіційних паломництв Чигирин та Суботів. І причина, мабуть, не лише в тому, що "церква Богданова" багато років стояла пусткою. Практично всі культи Богдана, що виникали, розквітали й занепадали протягом трьох останніх століть, мали виразно офіціозний, державницький або ж елітистський характер, і через це не надто вписувалися в панівний егалітаристський світогляд нашої донедавна бездержавної нації. Як не крути, а Богдан — хоч і "батько козацький", а все-таки "ясновельможний"... Недарма навіть у міфологічних нараціях про Хмельниччину поруч з Богданом знайшлося місце для інших, "невельможних" народних вождів і героїв — Кривоноса, Богуна.

Тому можна говорити про всенародну повагу, але не про всенародну любов до "Великого Гетьмана". У цьому сенсі наш народ однолюб — серце його — можливо, що й назавжди, — віддано "Великому Кобзареві".

Бібліографія

Баладні пісні. — К.: Музична Україна, 1969.

Бутрин М.Л. Визвольна війна укр. народу під проводом Б.Хмельницького і возз'єднання України з Росією в художній літературі (Матеріали до бібліографічного покажчика...) //Українське літературознавство, 1979, №33, с. 156-160.

Вінграновський М. Сто поезій. — К.: Молодь, 1967.

Гаджиев В. Шамиль (Историко-политический портрет).//Российский ежегодник, 1989, вып. 1. — Москва, Сов. Россия, 1989, с. 134-148.

Гомін Лесь. Визвольна війна 1649–54 рр. у народній творчості. — К.: 1960.

Грабович Г. Шевченко як міфотворець. — К.: Рад. письменник, 1991.

Грабович Г. До історії української літератури: Дослідженння, есе, полеміка. — К.: Основи, 1997 (а) — 604 с.

Грабович Г. Проникливість і сліпота у рецепції Шевченка: випадок Костомарова // Сучасність, 1997(б), №3.

Грушевський М. "Два ювілеї" // Л.-Н.В., 1911, т. LIII, кн.3,.с.451.

Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа. Вибране. — К.: Либідь, 1991. — 688 с.

Драгоманов М. Малороссийские народные предания и рассказы. — К.: 1876.

Думи та пісні про Б.Хмельницького. — Київ, Музична Україна, 1970.

Загребельний П. Я, Богдан (Сповідь у славі). — К.: Рад. письменник, 1983.

Загребельний П. Думки нарозхрист. — К.; КМ Academia, 1998.

Замлинский В. Богдан Хмельницкий (Серия "ЖЗЛ") — М.: Молодая гвардия, 1989.

Іван Сірко. Збірник / Серія "Кошові Запорозької Січі" — К.: Веселка, 1992.

Історія Русів. — К.: Радянський письменник, 1991.

Історична міфологія в сучасній українській культурі — К.: Стилос, 1998.

Колесса Ф. Хмельниччина в українських народних піснях і думах // Записки історичного та філологічного факультетів Львівського ун-тету. Львів, 1920, т. 1.

Косач Ю. Рубікон Хмельницького. — Львів: Червона калина, 1992.

Костомаров М. Слов'янська міфологія — К.: Либідь, 1994.

Костомаров М. Книги битія українського народу. — У кн.: Вивід прав України. — Мюнхен: Сучасність, 1964.

Кравченко Б., Соціальні зміни й національна свідомість в Україні XX ст. — К.: Основи, 1997.

Куліш П. Чого стоїть Шевченко як поет народний. — У кн.: Куліш П. Твори. — К.: 1989, т. 2, с.258–259.

Ле Іван. Хмельницький (у 3-х тт.) / Ле І., Твори у семи томах. — К.: Дніпро, 1982–84, тт. 4–6.

Липинський В. Україна на переломі. — Філадельфія, 1991.

Липинський В. Листи до братів-хліборобів. — Київ-Філадельфія, 1995.

Лисяк-Рудницький І. "Переяслав: історія і міф" — У кн.: Історичні есе, том 1 — К.: Основи, 1994, с. 71–82.

Маланюк Є. Книга спостережень, том 2. — Торонто, 1966.

Маланюк Є. Книга спостережень. Фрагменти. — К.: Наук. т-во ім. П.Могили, 1995.

Наливайко Д. Козацька християнська республіка. — К.: Дніпро, 1992.

Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. — Київ, 1928.

Орлик П. Вивід прав України. — У кн.: Вивід прав України. Документи і матеріяли. — Пролог, 1964.

Павлишин М. Канон та іконостас. — Київ, Час, 1997.

Панч П. Гомоніла Україна. — У кн.: Панч П. Твори у п'яти тома. — К.: Держлітвидав, 1961–64, т. 4.

Пепа В. Шабля мислителя. // Дніпро, 1970, №11, с. 120–136.

Плохій С. Божественне право гетьманів: Богдан Хмельницький і проблема легітимності гетьманської влади в Україні. // Mediaevalia Ukrainica, vol. III. Київ, 1995, с. 86–110.

Полонська-Василенко Н. Історія України. В 2-х т.т. — К.: Либідь, 1993.

Рибак Н. Переяславська рада. У 2-х тт. — К.: Дніпро, 1973.

Сисин Френк. Мінливий образ гетьмана. // Критика, 1998, ч. 12.

Смолій В. Державотворець. // Київська старовина, 1995, №4, с. 3–14.

Смолій В.А., Степанков В.С. Богдан Хмельницький. Соціально-політичний портрет. — К.: Либідь, 1993.

Смолій В.А., Степанков В.С. Українська державна ідея XVII–XVIII століть: Проблеми формування, еволюції, реалізації. – К.: "Альтернативи", 1997.

Смолій В.А., Степанков В.С. Українська національна революція 1648–1676 pp. крізь призму століть. // УІЖ, 1998, №1-3.

Твори П.Куліша у 6 томах. — Львів, 1909.

Толочко О. Образ держави й культ володаря в давній Русі // Mediaevalia Ucrainica, vol. 3, 1994.

Толочко П.П. Від Русі до України. — К.: Абрис, 1997. — 400 с.

Українські народні думи та історичні пісні. — К.: Вид-во АН УРСР, 1961.

Хрестоматія давньої української літератури. Упор. акад. О.Білецький. — К.: Радянська школа, 1967. — 784 с.

Эварницкий (Яворницький) Д. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. В 2-х тт. — СПб, 1888.

Яворницький Д. Історія запорізьких козаків. (У 3 тт.). — Львів: Світ, 1990-92.

Яковенко Н. Символ "Богохранимого града" у київській пропаганді 1620–1640-х років. // Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей. Том IV. / К.: 1995, с. 52–75.

Яковенко Н. Нарис історії України. З найдавніших часів до кінця XVIII ст. — К.: Генеза, 1997.

Basarab J. Pereiaslav 1654. A Historiographical Study. — CIUS, Edmonton, 1982.

Carlyle T. Sartor Resartus: On Heroes, Hero-Worshipping and the Heroic in History. — London, 1840/1940.

Campbell J. The Hero With a Thousand Faces. — Princeton Univ. Press, 1972.

Drucker S., Cathart R. The hero as a communication phenomenon. //American Heroes in a Media Age. — Hampton Press, 1994.

Grabowicz G. The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meanings in Taras Sevcenko. — Cambridge, Mass., 1982.

Luckyj G.S.N. Between Gogol and Shevchenko. — Munich, 1982.

Nachbar J. and Lause K. (Editors). Popular Culture: An Introductory Text. — Bowling Green State University Press, 1992.

Pavlyshyn M. Literary variants of an official myth: the Pereiaslav Pact in the Soviet Ukrainian historical novel. — У кн.: Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Випуск 5 (на пошану 60-річчя Я.Ісаєвича). — Львів, НТШ, 1998.

Plokhy S. Kyiv vs Moscow: the Authocephalous Movement in Independent Ukraine / The Harriman Review, Spring 1996.

Plokhy S. The Symbol of Little Russia: The Pokrova Icon & Early Modern Ukr. Ideology //Journal of Ukr. Studies, v.17, No 1-2, 1992.

Sevcenko I. Ukraina miedzy Wschodem i Zachodem.- Warszawa, 1996.

Strate L. Heroes: A Communication Perspective. //American Heroes in a Media Age. Hampton Press, 1994.

Stryjek T. Dylematy konserwatysty. Wjaczeslaw Lypynskyj o panstwie, narodzie i niepodleglosci Ukrainy // Kultura i Spoleczenstwo. — Warszawa 1996, t.XL, Nr.2.

Sysyn F. The Khmelnytsky Uprising and the Ukrainian Nation-building // Journal of Ukrainian Studies, vol 17, No 1-2 (1992).

Tillett L. The Great Friendship: Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities. — Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1969.

Герої волі та руїни
(Іван Сірко, Нестор Махно, Тарас Бульба)

Тарас Шумейко

Ти махни мені, гей, отамане,
Як Махно-козак поспита мене,
Як ударить кінь мій копитами,
Волю-вольницю будем пити ми.

("Столиця степів": слова Г.Лютого, музика А.Сердюка [1]).

Чому в цьому нарисі об'єднані такі різнорідні постаті — один із напівлегендарних козацьких ватажків XVII ст., цілком "фікційний" персонаж класичної російської літератури XIX ст., нарешті, лідер анархічних повстанців часів Громадянської війни? Наскільки слушно називати їх усіх трьох українськими культурними героями?

Та пригляньмося їм ближче — і зрозуміємо, що в Івана Сірка, Тараса Бульби та Нестора Махна, як постатей нашої культури, спільного значно більше, аніж відмінностей.

"Як кошовий отаман і козацький полковник Сірко підтримував зв'язки з російським царем, польським королем, турецьким султаном, кримським ханом та молдавським господарем і нерідко зав'язував на Січі такі вузли, які потім доводилося розв'язувати в Москві й Варшаві, у Бахчисараї та Константинополі. Воюючи то з татарами й турками, то з поляками й волохами, то з росіянами й українцями, Сірко за час свого історичного життя брав участь у 55 битвах і майже скрізь, окрім трьох-чотирьох випадків, виходив переможцем, не рахуючи сили-силенної дрібних сутичок з ворогами, легко виграних отаманом і не занесених на сторінки літописів" [2].

Ці рядки, присвячені "славному кошовому отаманові війська запорізьких низових козаків" чи не найавторитетнішим його міфологізатором Д.І.Яворницьким, відображають кілька суттєвих рис "бунтівливого героя". Для української культури він є особливо значущим, а одним із основоположників парадигми слід, очевидно, вважати саме Сірка. Прямими наступниками Сірка є культовий літературний персонаж Тарас Бульба, створений М.В.Гоголем у однойменній повісті — образ, в якому втілено всі чесноти "бунтівливого героя", й Нестор Махно, в міфологізації якого (в тому числі в самоміфологізації) поєдналися всі можливі суперечності даного типу.

Визначення "бунтівливий герой" запозичуємо з класифікації Нахбара й Лоуза, що протиставляють цей тип героя типові "героя-громадянина": "Герої-громадяни — це постаті, що втілюють міфи, пов'язані з панівною течією в американському суспільстві, з традиційними цінностями громади й нації. Герої-бунтівники, навпаки, представляють ідеї та цінності, пов'язані з індивідуальною свободою, з необхідністю кидати виклик панівній течії, коли її потужні потоки загрожують змити права меншості на користь правил більшості" [3].

Втім, в українському суспільстві спостерігається тенденція до поєднання бунтівливого героя з протилежним типом героя-громадянина: "Герой-козак, як його зображує усна традиція, це напівлицар, напівгуляка, є в ньому й риси релігійного аскета, безстрашного захисника православної віри від її архетипальних ворогів — турко-татарських та ляхо-жидівських недовірків. Якщо такий герой — козацький ватажок з реальним історичним ім'ям, то він зображується як мудрий і розважливий лідер, справжній батько своїм козакам (хоча він теж цілком поділяє козацькі погляди на життєві цінності — зневажає золото, шовки та родинний затишок, а натомість любить міцну горілку та запашну люльку). Таким чином, український герой усної доби не вкладається в класифікацію Нахбара та Лоуза, адже він, з одного боку, типовий герой-бунтівник, з іншого — ...захисник базових цінностей і структур козаччини" [4].

Відтак, можна говорити про українського "героя-бунтаря" як про комбінований тип "бунтівливого громадянина". Його відзначає, насамперед, цілком незалежна позиція, він часто вступає у конфлікти зі своїми колишніми спільниками: "І за вдачею, й за своїми діями Сірко являв собою тип справжнього запорожця. Він був хоробрий, відважний, не завжди вірний своїм союзникам (...) Він схильний був блискавично захопитися новою думкою, новою справою, а потім відмовитись від них і прийти до зовсім протилежного рішення. То він був на боці московського царя, то на боці польського короля, то він підтримував Дорошенка, то переходив на бік його ворогів, Суховія та Ханенка, то виступав супроти двох останніх і знову захищав Дорошенка, то він допомогав російському цареві проти турецького султана й кримського хана, то йшов проти царя заодно з турецьким султаном і кримським ханом. "Нужда закон міняє", — часто говорив Сірко і, мабуть, часто діяв суголосно зі своєю улюбленою приказкою" [5].

Загалом же, хоч би як воно було в історичній дійсності, в пізнішій оцінці "бунтівлиий громадянин" здебільшого постає як непримиренний борець за ідею: "Будучи в душі й на ділі справжнім християнином, Сірко завжди боронив православну віру, відстоював волю руської людини; через це він постійно, з особливою заповзятливістю піклувався про визволення з татарської й турецької неволі якомога більшого числа християн,

незалежно, чи то великорос, малорос, поляк або литовець (...) Справи православної церкви, її зовнішній лад та внутрішня благочинність хвилювали Сірка навіть у найтривожніші для нього часи" [6].

Цілком суголосними до цих слів є рядки з польської віршованої хроніки другої половини XVII століття:

Отож Бог його вибрав, Сірка, і до того призначив,
Щоб святого куща овечат видирати був він гарячий.
Із пащ вовчих поганських — овець,
що в цноті і в покорі у Бога,
Славний людові, світові став,
а врагу йшла від нього тривога.
Пильно він був овець християнських стеріг, також віри,
Увільнивши з неволі в поган в'язнів наших без міри [7].

Майже так само, як у згаданих джерелах, схарактеризовано Гоголем Тараса Бульбу: "Вечно неугомонный, он считал себя законным защитником православия. Самоуправно входил в села, где только жаловались на притеснения арендаторов и на прибавку новых пошлин с дыма. Сам с своими козаками производил над ними расправу и положил себе правилом, что в трех случаях следует взяться за саблю, а именно: когда комиссары не уважили в чем старшин и стояли перед ними в шапках, когда поглумились над православием и не почтили предковского закона и, наконец, когда враги были бусурманы и турки, против которых он считал во всяком случае позволительным поднять оружие во славу христианства" [8].

Махно уявляє сам себе (подібно до того, як зображаються Сірко й Тарас Бульба) борцем за ідею, народним вождем, "батьком" для своїх підлеглих: "Я бачив перед собою лише своїх друзів-селян, цих безіменних рkволюційних анархістів-бійців, які не знали в своєму житті, що таке підвести один одного. Це були чисті селянські натури, яких важко було в чомусь переконати, але коли вже їх схилиш на свій бік, і вони тобі довірились і переконалися, що все це так, то вони звеличували цей ідеал на кожному кроці. Я кажу: бачивши їх, я весь тремтів од хвилювання, від душевної бурі, яка кликала мене цієї ж миті розпочати в усіх кварталах Гуляй-Поля серед селян і робітників пропаганду (...) і взятися за безпосереднє діло анархізму" [9].

Ще однією важливою прикметою "бунтівливого громадянина" є його непереможність — риса, яку ми вже бачили на прикладі Сірка. Більш до того, часто "бунтівливий громадянин" міфологізується як людина, наділена надзвичайними можливостями, як чаклун чи характерник. Поява на світ Івана Сірка супроводжується особливими прикметами, що свідчать про його харизматичність: "про народження Сірка легенда свідчить, що він з'явився на світ із зубами, і як тільки повитуха піднесла його до сто-

лу, він одразу ж ухопив пиріг з начинкою й з'їв його. Це нібито було знаменням того, що йому судилося увесь вік гризти ворогів (...) Татари називали Сірка "Урус -Шайтаном", тобто руським дияволом, а татарські матері лякали його іменем своїх дітей... Запорожці говорили, що рівного Сірку в цілому світі не було, — сам Бог посприяв йому в цьому: Сірко не тільки перемагав, він перемогав і нечисту силу. Річка Чортомлик, на якій стояла Сіркова січ, через те й зветься так, що в ній Сірко убив чорта: той тільки мликнув (мелькнув) ногами, коли Сірко луснув його з пістоля" [10]. За козацькими переказами, Сірко був невразливим до зброї: "як хто ударить його шаблею по руці, так кожі не розруба, тільки синє буде"; вмів кошовий перетворюватися на хорта тощо.

Чудесний компонент в образі Сірка і в наш час піддається активній розробці, причому міфологізується в тому числі й загробна "біографія" кошового. Так, у одному з випусків газети "Факти" міститься розлога стаття про поневіряння (переховування, перепоховання) сіркових останків після зруйнування Січі, де, зокрема, повідомляється історія про посмертну поміч Сірка російському війську: "Михайло Нелипа... с односельчанами был в русской армии, когда она стояла под Бородино. Он подошол к Кутузову, с которым был знаком еще по русско-турецкой войне, и рассказал про победоносную правую руку атамана Сирко. Михаил Илларионович сразу же отправил его и всех капуливчан в родное село. Целую неделю упрашивал Михайло Нелипа своего деда дать на время драгоценную реликвию. Упросил-таки! Посовещавшись, старые казаки раскопали могилу, взяли правую руку, завернули в красную китайку и передали с наказом: "Без этой руки домой не возвращайтесь". Руку три раза обнесли вокруг Москвы. И француз дрогнул!" [12].

Очевидно, в роки Громадянської війни подібним же чином у середовищі махновців міфологізувався їх отаман — відголоском цієї міфологізації звучать слова П.Соколова про те, що Махно "був справжнім степовим характерником" [13]. Так само, як і у випадку Сірка, народження Махна супроводжується чудесами, що виявлюються "знаменням":

Як хрестили малого Махна,
Зайнялася в священника ряса,
І збулося знамення сповна,
Бо пожежа в степу розлилася [14].

Однак усі перемоги "бунтівливого громадянина", на відміну від продуманих дій стратега-державника, далекоглядного політика тощо, зазвичай мають доволі обмежений характер і не дають тривалих результатів. Словом кажучи, наш тип героя виразно тяжіє до уособлення стихійного бунту, спрямованого на самовираження більше, ніж на досягнення успіху з тривалими наслідками.

Таким, зокрема, постає образ Тараса Бульби: "Ему не по душе была такая праздная жизнь — настоящего дела хотел он. Он все придумывал, как бы поднять Сечь на отважное предприятие, где бы можно было разгуляться как следует рыцарю (...)

- Так, стало быть, следует, чтобы пропадала даром козацкая сила, чтобы человек сгинул, как собака, без доброго дела, чтобы ни отчизне, ни всему христианству не было от него никакой пользы? Так на что же мы живем, на какого черта мы живем? растолкуй ты мне это. Ты человек умный, тебя не даром выбрали в кошевые, растолкуй ты мне, на что мы живем?" [15].

Як відомо, Тарасові Бульбі йдеться про напад на турків чи татарів, але волею випадку цей напрямок міняється на протилежний: прибулі з гетьманщини козаки повідомляють січове товариство про польські та "жидівські" кривди, після чого військо вирушає в похід на поляків. Відтак, необхідність війни для Тараса Бульби диктується не політикою й навіть не військовою стратегією, а, вочевидь, способом життя, внутрішнім позивом — що, зрештою, не заперечує поєднання з паралельним мотивом війни за віру. Отже, образ "бунтівливого громадянина" в свідомості суспільства структурується за принципом полівалентності — його вчинки можуть керуватися найрізноманітнішими етичними принципами. Більше того, непередбачуваність і стихійність "бунтівливого громадянина" часто виявляється в незвичайних учинках, найнесподіваніших рішеннях тощо.

Яскравим прикладом може бути сюжет про страту Сірком кількох тисяч визволених бранців, повторений багатьма джерелами. Ось як він відображений у польській хроніці:

Тоді річ почав казати тим, що зрадили у вірі
Вояків за кілька тисяч з них зробилось у шальвірів:
"Християни мої любі, вийшлі з країв татарських люди,
Хвала Тому Пану, котрий не бачить вас у поганськім бруді!
(...) Отож вам даю вибір: котрий хоче повернути
Свою віру християнську і Вітчизну не забути,
Хай у добрий час вертає, сам такому я дам допомогу ...
...Хто ж сум чує до жон, діток або до землі татарів,
Вольність має повернутись, одпущу вас невзабарі.
Отож хай кожен розкаже свою думку щиро,
Бо як смуток інших чуєш, маєш свій у цім примир'ї".
А коли знайшлося більше, що до жон своїх бажали,
І на лівий бік поганський коли разом відступали,
Скоро прокляту свою дорогу перебігли до татарів, —
Козаки з засідки впали, так-бо до смертельних марів
Не пустили: тих забили з самопалів, тих гострим залізом —

Не ходи з хрестом, до Бога не повзи вужем, харцизо,
Але цілим своїм серцем в небеса звернися горні,
Не звертай назад до чорта, хліб не їж046 погансько-чорний [16].

За версією легенди, викладеною Самійлом Величком (і майже дослівно відтвореною Яворницьким), Сірко звернувся до загиблих бранців із такими словами: "Простіть нас, брати, а самі спіте тут до самого страшного господнього суду, ніж би ви мали розмножуватись у Криму поміж бусурманами на наші християнські молодецькі голови, а на свою відвічну без хрещення погибіль" [17]. Тут, як бачимо, Сірковий учинок набуває більш драматичного звучання — отаман бере на себе відповідальність непростого морального рішення, й жорстока (не без підступності) страта виправдовується як елементарною прагматикою (щоб не розмножувалися бусурмани), так і високими духовними мотивами (щоби врятувались християнські душі). Інший "бунтівливий громадянин" — шевченківський Гонта — робить подібний вибір, вбиваючи власних дітей, народжених від польки:

"Мої діти — католики:
Щоб не було зради,
Щоб не було поговору,
Панове громадо!
Я присягав, брав свячений
Різать католика...

...Поцілуйте мене, діти,
Бо не я вбиваю,
А присяга..." [18]

Подальшого розвитку — аж до цілковитого ірраціоналізму — набуває вказана риса (стихійність) в образі Тараса Бульби — він гине через примху, відмовляючись залишати "проклятим ляхам" своєї люльки. Він також іде проти природи, звершуючи вищу справедливість — убиває свого сина Андрія. Високу місію борця за ідею "бунтівливий громадянин" сполучає, крім того, з народно сміховим, бурлескно-карнавальним началом, наближаючись цим до культурного героя-трікстера. Так, Сірко, за свідченням Яворницького, "любив подекуди погуляти й під чаркою показати своє козацьке завзяття". Карнавальний мотив підкреслюється російським художником Рєпіним в картині "Запорожці пишуть листа турецькому султанові" (як відомо, традиція приписує авторство знаменитого листа Сіркові); власне, саме цей бурлескний образ, висхідний до образа легендарного отамана, визначальним чином уплинув на популяне уявлення про запорожців у наших близьких і далеких сусідів. Ось як французький поет Гійом Аполлінер відтворює цей образ через лексично-стильові особливості "Відповіді запорожців" (подаємо в перекладі М.Лукаша):

Царя небесного харцизе
Високорогий сатано
Не годимося ми в підлизи
Жери-но сам своє лайно
Воно нам в пельку не полізе [19].

Зв'язок бунтівливого громадянина із карнавальним сміховим началом значною мірою визначається самим його іменем — Іван Сірко, згідно згаданої нами польської хроніки, названий "собачим іменем" завдяки своїй місії охоронця "християнського стада"; ім'я Бульба походить від поліського діалектизму "бульба" (картопля), і навіть у прізвищі Махна вчуваються певні хтонічні конотації (пор. російське "мохнатый"). В зв'язку з образом останнього героя доцільно згадати рядки з пісні І.Лютого та А.Сердюка:

Як Махну готували купіль,
Цвіркнув він прямо батюшці в очі,
Проривався бунтар ще звідтіль...
Може, й справді його хто зурочив...

Прикметно, що тут легенда про Махна перегукується з візантійським сюжетом про імператора-іконоборця Копроніма (від грецького "копрос" — лайно), названого так православними полемістами нібито через те, що в момент хрещення імператор споганив купіль. На прикладі міфологізації Махна можна бачити, як ігнорування амбівалентної сутності "бунтівливого громадянина" призводить до абсолютизації тієї чи іншої його іпостасі. Радянська ідеологія в мистецтві педалювала саме низький, бурлескний план в образі Махна — як, наприклад, у кінофільмах "Червоні дияволята", "Олександр Пархоменко", "Весілля в Малинівці", у оповіданні "Третя революція" В.Підмогильного, в романах "Ходіння по муках" О.Толстого й "Собор" О.Гончара; в цих творах легендарний "батько" постає у вигляді безглуздого опереточного ідіота, "князя тавричеського", тупого й водночас хитрого, жорстокого боягуза, пияки, розпусника тощо. В той же час, навіть за радянської влади (на її початковому етапі) траплялися спроби "відбілити" Махна, представити його як жертву "ура-анархістів", що оголосили в Гуляйпільщині "диктатуру олігархії" — золота, проституток і сифілісу. Тепер, колишній поплічник Махна, у своїй праці, присвяченій останньому (але продиктованій значною мірою прагненням засвідчити лояльність щодо більшовиків) зазначає: "Махно, вначале ненавидевший их ["ура-анархістів" — Т.Ш.] всеми фибрами своей еще неиспорченной души и считавший их ползучими гадами, которых нужно безжалостно давить, все же сам подвергся сильному влиянию со стороны этих же пресмыкающихся. Последние самым подлым образом лизали его пятки и провозглашали его не только "Народным вождем", но и "Великим анархис-

том", "Вторым Бакуниным", имя которого, как и имя первого, будет занесено на страницы истории. ...А Нестор, человек сильной воли, смелый, отважный, был поражен особой манией величия и колоссально падок до лести, что послужило основной причиной воздействия на него этих господ и его морального падения. Он начинает быстро падать: и в своем падении быстро теряет силу революционной выдержанности, ясной политической мысли, которая чуть-чуть не толкнула его в ряды компартии" [20].

Образ "бунтівливого громадянина", спосіб його сприйняття й осмислення є феноменами плинними і залежать від громадських і культурних позицій кожного окремого учасника культурного процесу. Так, оспівана Шевченком "козацька слава" піддається переомисленню й різкій негації Пантелеймоном Кулішем:

Не поляже, кажеш, слава?
Отже й вмре, поляже!
І унуки те забудуть,
Що дідам розкаже... [21]

Загалом, "культурники" й "державники" завжди схильні ганити "бунтівливого громадянина" яко "руїнника", підносячи натомість героя-формотворця ("чистий" тип героя-громадянина — князь Володимир Великий, Ярослав Мудрий, Іван Мазепа, Петро Могила тощо), "народники" ж, навпаки, міфологізують цього героя й створюють йому культ захисника Вітчизни, типового виразника національного духу тощо.

Суттєвим щодо популярності бунтівливого громадянина, очевидно, є також фактор зміни культурної парадигми. В добу більшовицького поневолення й русифікації України для багатьох українців Сірко й подібні йому герої-лицарі козацтва стають мало не емблемою цілого українства; для оптимістів непереможність Сірка виявляється запорукою незламності нашого народу, для песимістів — лише спогадом про неї, а благородна стихійність (недалекоглядність) героя — причиною й виправданням наших поневірянь.

Однак, віднедавна — а саме зі здобуттям Україною незалежності — на перший план дедалі виразніше виступають мудрі герої державотворці, а бунтівливий громадянин відсувається в колективне підсвідоме (культивування його може іноді розцінюватись як "шароварництво", "гайдамацтво" тощо).

Втім, більш суттєвою в процесі функціонування міфу є, очевидно, постійна тенденція "підтягнути" бунтівливого громадянина до моделі героя-громадянина "чистого типу", й тим самим вписати його в офіційний канон: "Джерела засвідчують, що славнозвісний козацький вождь був

глибоко релігійною людиною, безсрібником, аскетом, майже не вживав спиртного, відзначався силою, воїнськими доблестями й високими моральними якостями. Був він суворим, але справедливим. Так, усіх визволених з бусурменської неволі, навіть католиків і євреїв, він вільно відпускав, гуманно поводився з полоненими" [22]. Очевидно, що за цією моделлю сучасні панегіристи гублять, нівелюють сутність історичного феномену Сірка і як живої особистості, і як представника запорізького козацтва в добу Руїни, роблять із нього ікону "народного вождя": "У цій надзвичайно складній ситуації Сірко ...не зганьбив себе егоїстичними політичними комбінаціями, які несли б горе українському народу" [23]. Анахронічний підхід до образу Сірка, природно, спонукає новітніх авторів до коригування, "переписування" міфу: "За словами літописця Самійла Величка, Сірко визволив одного разу із кримської неволі чимало невільників. Дехто з них на зворотному шляху заремствував і не схотів повертатися на батьківщину, за що Сірко наказав їх стратити" [там само]. Прикметно, що в переказі новітніх авторів з'являється невластивий для оповіді Самійла Величка мотив ремствування з боку невірних християн; крім того, опускається й наведене в літописі число бранців (три тисячі) — воно замінене на невизначено-применшене "дехто"; зникають також подробиці страти (очевидно, на думку Ю.Мицика та його співавторів, вони можуть привнести в образ ідеального вождя небажані конотації) [25].

Подібним чином "виправляв" історію Сірка — за рахунок пом'якшення певних моментів того ж-таки епізоду — поет Юрій Липа:

...Та на Савур-Могилі вождь спинив коня:
- Земля козацька дужа мусить бути,
І не інакше — слово наше й предків.
Кого ж приводимо тепер на Україну?
Душа козача в них чи, може, бусурменська?
Брат ворога — не брат є козакові.
Спитайтесь: хто не наш, таких пустіть до Криму.

І видно у степу, як стали завертати
Одна по одній гарби в бік Гнилого Моря,
Верталась спішно міць до ворогів велика
І застогнав Сірко, недовірків злічивши.
У груди вдаривсь, помолився ревно,
І рік: скарать на горло їх, лишень дітей щадити,
Бо не повинні очі дитячі за гріх. [Ю.Липа, "Суд Сірка"].

Тут, як бачимо, з'являється нова, відсутня в будь-якому з джерел подробиця — Сірко дає помилування дітям: очевидно, з точки зору Ю.Липи, без цього мотиву портрет козацького "вождя" був би неповним.

В тому ж напряму міфологізується І.Сірко в повісті В.Малика "Посол Урус-Шайтана", де образ легендарного кошового позбавлений будь-яких вад і пристрастей реальної людини.

* * *

Справжній вибух популярності Нестора Махна на південному сході України (його імені присвячуються місцеві спортивні змагання, рок-фестивалі, а іконографія Махна складає значну частку поліграфічної продукції) пояснюється, очевидно, прагненням жителів даного регіону мати свого "місцевого" героя. Важливим тут є момент культурної наближеності: Махно — на відміну від козака-запорожця — герой новітнього часу, до того ж російськомовний, що особливо імпонує мультикультурному, здебільшого невизначеному в плані національної ідентичності, російськомовному в своїй більшості населенню Гуляйпільщини.

Тим не менше, й цього героя віддавна намагаються вписати в національну історіософську парадигму; зокрема, В.Липинський, коли йому йдеться про Махна, впадає в профетичний стиль, а "гуляйпільський батько" постає в нього як втілення української волі до свободи — пророкованої й приреченої — такої собі "пропащої сили": "Коли свобода дається нам ізнизу, а зверху нема для неї ніяких обмежень, коли вона є еманацією влади народа в пустопорожній над-народний простір, то яка ріжниця між проявами тієї свободи в формі заведення УНР чи тільки Народньої Республіки Гуляйпольської. Отаман Махно — це найбільший, найконсеквентніший і, може, політично найчесніший республіканець на всій Україні. Не дурно його пришествіє було предсказано мало не сто літ тому назад:

Гей я козак — звуся Воля,
Українець з Гуляйполя:

— так писав у другій половині минулого століття один із наших шляхецьких поетів" [26].

Сам Нестор Махно, витворюючи собі імідж вождя анархізму, цілком недвозначно орієнтувався на запорізький варіант "бунтівливого громадянина" — він переймає всі риси улюбленця війська й народу, козацького отамана, "батька". "Задля справедливості варто сказати, — писав радянський історик Волковинський, — що ні білі генерали, ні чорний барон, ні ясновельможний гетьман не заслужили такої популярності в підлеглих, якою користувався Махно. Не тільки бійці й командири, але й селяни називали його "батьком". І хоч на Україні багатьох місцевих отаманів у той час величали цим словом, але посправжньому воно стало надбанням тільки Махна, який величав себе й підписував усі документи традиційним "батько Махно" [27].

Цю особливість негативно обігрує О.Гончар, зіштовхуючи в своєму романі “Собор” Махна з Д.І.Яворницьким (Махно протиставляється Яворницькому як носій злочинно-руйнівної сили апологетові формотворчого начала; махновська вольниця осмислюється як фальшиве, перекручене козацтво, чи то пак анти-козацтво). Однак, новітні міфологізатори Г.Лютий і А.Сердюк осмислюють образ Махна як прямого наступника й спадкоємця давньої козацької традиції, про що свідчать численні рядки з їх пісень, зокрема, взяті нами за епіграф.

Примітки

1. Лютий Г., Сердюк А. Пісні гуляйпільського краю. — Б.м.: “Гуляйпільська друкарня”, 1993. (Видання здійснено без указання сторінок).
2. Яворницький Д.І. Іван Сірко. — У кн.: Іван Сірко. Зб.: Для середнього та старшого шкільного віку. — К.: Веселка, 1992.
3. Nachbar J., Lause K. (Editors). Popular Culture: An Introductory text. — Bowling Green State University Press, 1992. — P. 316.
4. Див.: Гриценко О. Герой. — У кн.: Нариси української популярної культури. — К.: 1998, с. 95–96.
5. Яворницький Д.І. Вказ. праця. — с.13.
6. Там само, с. 12–13.
7. Марсове поле. Героїчна поезія на Україні другої половини XVII — початку XIX ст. — К.: Молодь, 1989, с. 69–70.
8. Гоголь Н.В. Тарас Бульба // В его же: соб. соч. в 7 тт. — М.: Художественная литература, 1966, с. 59.
9. Махно Н. Гуляй-Поле [мемуари] // Україна,1991, №8, с. 36.
10. Яворницький Д.І. Вказ. праця, С. 11–13.
11. Там само, С. 125.
12. Бондаренко В. Это нужно живым // Факты. 25 июня 1999, с. 24.
13. Соколов П. Таємниця щоденника дружини Махна // Березіль, 1995, №1–2, с. 144.
14. Лютий Г., Сердюк А. Пісні гуляйпільського краю.
15. Гоголь Н.В. Указ. соч. — с. 63.
16. Марсове поле, с. 74.
17. Самійло Величко. Літопис. — К.: Дніпро, 1991, т. 2, с. 191; пор.: Яворницький Д.І. Вказ. праця, с. 58.
18. Тарас Шевченко. Кобзар. — К.: Дніпро, 1971, с. 105.
19. Аполлінер Г. Поезії. — К.: Дніпро, 1984, с. 54.
20. Тепер И. Махно: от “единого анархизма” к стопам румынского короля. — К.: 1924, с. 27.
21. Куліш П. Зібрання творів у 2 тт. — К.: Дніпро, 1989, т.1, с. 68.

22. Ю.Мицик, С.Плохій, І.Стороженко. Як козаки воювали. Історичні розповіді про запорізьке козацтво. — Дніпропетровсь:, Промінь, 1990, с. 172.

23. Там само, С.175. Тут мається на увазі міфологічність визначення соціального аспекту діяльності кошового, пор.: ": Сірко у політичних питаннях завжди намагався бути цілком незалежним, приймаючи то одну, то іншу сторону, залежно від того, що вигідніше було для низових козаків [курсив мій — Т.Ш.]". — Яворницький Д.І. Вказ. праця. — с.78.

24. Там само, с.191.

25. Пор.: "до християн, яких було чоловічої й жіночої статі сім тисяч, випробовуючи, сам Сірко сказав таке слово: "Хто хоче, ідіть з нами на Русь, а хто не хоче, вертайтеся до Криму". Коли християни й туми з християн, що народились у Криму, почули це, то дехто з них, а саме три тисячі, зволили краще повернутися до Криму, ніж простувати в християнську землю. А друга частина, чотири тисячі, захотіли на Україну, в свою землю. Їх усіх Сірко звелів погодувати, одних лишив при собі, а інших відпустив у Крим. А відпускаючи, запитав їх, чого б то вони квапилися до Криму? Вони відповіли, що мають у Криму свої осідлиська й господарства і через це краще там бажають жити, ніж у Русі, нічого свого не маючи.
Сірко, відпустивши тих людей до Криму, ще не вірив до решти, щоб вони остаточно пішли в Крим, а сподівався, що вернуться на Русь. Він вийшов на могилу, яка там була, і дивився на них, аж доки стало їх не видно. А коли побачив, що вони непремінно простують до Криму, відразу звелів тисячі молодих козаків сісти на коні і, догнавши, всіх їх без найменшого милосердя вбити та вирубати вщент, маючи й самому поїхати вслід за ними й доглянути, чи сталося за його наказом. Оті козаки, одержавши преціиь таке розпорядження від Сірка, догнали тих згаданих людей і вчинили згідно того розпорядження, так що жодної живої душі не лишили в живих." — Самійло Величко. Літопис, т.2, с. 191.

26. Липинський В. Листи до братів-хліборобів. — Київ–Філадельфія, 1995, с. 44.

27. Волковинський В.М. Нестор Махно: звивисті стежки політичного авантюриста // УІЖ, 1990, №12, с. 134.

Духовний батько нації (Тарас Шевченко)

Олександр Гриценко

Завдання цього дослідження — дещо відмінне від тих завдань, які традиційно ставить перед собою шевченкознавець.

Тут ітиметься не про те, щоб аналізувати Шевченкові тексти та "розкривати їхній іманентний смисл" (чи, як казав колись Драгоманов, "розсудити об тім, що таке *справді* Шевченко *сам по собі*" — що нині виглядає як культурологічна нісенітниця), і не про відшукування невідомих чи "призабутих" фактів поетової біографії, й навіть не про рецепцію Шевченкової творчості.

Власне, про суспільну рецепцію Шевченка таки йтиметься, але — лише як про частину аналізу значно ширшого потоку **культурної комунікації про Шевченка** — його поезію, його особисту долю, його роль і вплив на долю народу (нації), на національну культуру й національну свідомість; аналіз численних міркувань щодо символічного (ідеологічного, міфологічного) значення цієї постаті в нашій культурі й так званій "національній думці"; нарешті, аналізу в цьому світлі незліченних проявів культу Шевченка у повсякденному житті, аби з'ясувати, як і які ідеологеми, уявлення, цінності, пов'язані з цією постаттю, "матеріалізувалися" в культурних практиках та культурних інституціях українського суспільства.

Так широко поставлена проблема розпадається на кілька менших, але більш конкретних. Вкажемо на головні з-поміж них.

Перша — проблема **популярності** Шевченка як поета (поета "взагалі" і поета власне українського, що не зовсім те саме) та як особистості (в різних його прижиттєвих іпостасях: як українського, чи, для когось — малоросійського літератора, як реального чи віртуального громадсько го, національного діяча, як помітного члена петербурзького "інтелігентного товариства" та ін). Ця проблематика охоплює цілу низку питань: як приходили до читача поетові вірші, які саме і коли; в якій матеріальній формі і якому контексті вони приходили, хто були їхні читачі (соціально, мовно-культурно, національно) і наскільки масовими вони були, яким було їх сприйняття.

Друга проблема, ніби похідна він першої: яким бачило Шевченка тодішнє суспільство — читацька публіка (на Україні, в Петербурзі, в Галичині), літературно-мистецьке середовище, національні еліти (реальні чи лише потенціальні, як у випадку українців); зокрема — яку **біографію** поета витворювала "культурна комунікація" в масовій свідомості (за життя,

одразу по смерті, врешті, після появи грунтовних біографічних досліджень) та яке місце в культурі та суспільному житті йому відводила.

Нарешті, третя проблема, яка логічно випливає з двох попередніх — це культ (чи, власне, культи) Шевченка: їх виникнення та становлення, головні міфологічні нарації цих культів, пов'язані з ними ідеологеми та ціннісні уявлення, ритуали, кола поклонників та поборювачів (бо й таких не бракувало), основні хронологічні періоди та різновиди цих культів, їхнє культурне та суспільно-політичне значення.

Очевидно, що внаслідок такого дослідження в принципі неможливо було б встановити раз і назавжди, в чому полягає роль і значення Шевченка, яке його місце в нашій культурі, бо цих ролей і місць було і є багато, отже, і значення його для різних часів і різних суспільних груп було далеко не однакове, тож просто невірним, науково некоректним було б оголошувати якусь одну інтерпретацію Шевченка та його ролі (місії) — істинною, а всі інші — непорозуміннями, помилками, проявами "сліпоти" (повної чи часткової), а то й взагалі — "фальсифікаціями".

Напевно, фальсифікаціями можна називати, скажімо, приписування Бєлінському позитивної рецензії на "Кобзар" при повному замовчуванні його лайки на адресу поета в приватному листі, але такі явища, як, наприклад, супроводжувані численними цитатами доведення того, що Шевченко був атеїстом або ж глибоко віруючим, революціонером-демократом або ж "паном над панами" — для нашого дослідження є нічим іншим, як красномовними фактами культурної комунікації про Шевченка, об'єктами не спростування, а уважного вивчення.

Уявлення про Шевченка як поета й особистість, як культурного й національного діяча змінювалися, часто — значно, з появою нових, повніших і точніших зібрань творів, нових критичних чи наукових розглядів, нових біографічних досліджень. Але ще більше вони змінювалися під впливом нових поворотів у національній політиці Російської імперії чи СРСР, внаслідок розвитку (чи, навпаки, чергового погрому) української культури, внаслідок переосмислення національними елітами історичного шляху України та ролей окремих видатних особистостей на цьому шляху. Отже, "шевченківський" комунікаційний потік неможливо зводити лише до поетових творів, літературознавчих розвідок про його життя і творчість, чи до таких специфічних культурних явищ, як "Заповіт" мовами світу" чи збірки принагідних висловлювань численних видатних діячів про Шевченка, які буцімто свідчать про його "світову велич".

Навіть перший погляд на цей комунікаційний потік дозволяє вичленувати в ньому кілька, умовно кажучи, рівнів, що характеризуються концептуально різними підходами до Шевченка як об'єкта:

а) Шевченко як складник ідеологічних (політичних) побудов, у яких він носить переважно узагальнено-символічний характер; цей комунікаційний рівень можна було б назвати **“національною думкою”**, абстрагувавшись від (але не ігноруючи) того відомого факту, що у своїх побудовах постать Шевченка широко вживали не лише представники українських еліт, але й ті, хто заперечував саме існування української нації;

б) Шевченко як об'єкт наукових досліджень (таку комунікацію узагальнено назвемо **“шевченкознавством”**, безвідносно наукового рівня окремих її текстів);

в) літературно-мистецькі твори та практики, в яких фігурує Шевченко (чи то як герой, чи то як об'єкт мистецької рефлексії, ба й наслідування, або й “скидання з пароплава сучасності”, як-от у Семенка) — цей комунікаційний потік назвемо **“Шевченкіаною”**;

г) дуже істотний за життя Шевченка та в перші роки по його смерті (поки не з'явилися грунтовні біографічні розвідки та більш-менш повні й солідно підготовлені видання творів) потік **усної комунікації** про поета, його долю, його “заборонені” поезії тощо;

д) нарешті, культурні практики, об'єкти, традиції та інституції, пов'язані з **культом Шевченка** (в тому числі й “іконоборчі”).

Зрозуміло, що така стратифікація є аналітичною умовністю, адже, по-перше, чимало текстів, практик, “комунікаторів” діють на кількох рівнях (чи то водночас, чи то поволі дрейфуючи); по-друге, основні міфічні наративи, пов'язані з Шевченком, та ідеї й цінності, що з цими наративами асоціюються, охоплюють більшість чи й усі згадані комунікаційні рівні.

Наприклад, ключові ідеологеми щодо Шевченка, “класової суті” його творів, його революційності тощо, сформульовані у “Тезах до 120-ліття з дня народження Т.Г.Шевченка” 1934 року, тут же знаходили “розвиток” у “радянському шевченкознавстві” Шабліовського та його колег, потім — у белетристиці на кшталт “Тарасових шляхів” Оксани Іваненко, нарешті, у бучних ювілейних вшануваннях, які супроводжувалися аматорськими виставами-ритуалами на кшталт п'єски В.Долини “Мені тринадцятий минало” (Друга премія на Республіканському конкурсі Міносвіти та Спілки радянських письменників України), такої собі інсценізації фрагментів згаданої повісті О.Іваненко для шкільних драмгуртків [Долина].

Основна проблема, отже, полягає не в класифікації текстів чи культурних практик, пов'язаних з Великим Кобзарем, а у вичленовуванні згаданих основних міфологічних наративів та з'ясуванні пов'язаних із ними ідеологем, концепцій, цінностей.

Очевидно, цілком розкрити цю проблему в межах нашого нариса не вдасться, — отже, дальший розгляд матиме неминуче шкіцеподібний та тезовий характер і по можливості базуватиметься на вже зроблених іншими дослідниками аналізах та висновках. Тож почнімо від розгляду окреслених вище "часткових" питань — Шевченкової популярності; розвитку його культу; врешті, творення його легендарних біографій.

Популярність

Спробуймо пригадати, які саме твори Шевченка є особливо популярними — в тому сенсі, що їх знають, люблять, цитують, перечитують широкі маси читачів. Передусім варто зазначити, що дуже часто є так, що люблять одні, знають напам'ять інші, а перечитують або цитують ще інші твори чи фрагменти. Тож удамося до типології.

До першого типу — улюблені твори наймасовішого, "простого" читача — належить досить незначна частина поетового доробку. Це передусім "Катерина" та "Гайдамаки", кільканадцять невеликих ліричних поезій та балад, здебільшого знаних ще із шкільної програми. Втім, саме ці твори були популярні в "народі" віддавна. М.Рильський згадував у передмові до "Кобзаря" [К.: Держлітвидав, 1961]: "Я пам'ятаю, як за мого дитинства плакали сільські дівчата над "Катериною", як, затаївши дух, слухали селяни "Наймичку" й "Гайдамаків".

З такого роду свідчень багато авторів висновували доказ всепереможного таланту Шевченкового або його глибокої народності. Зовсім не заперечуючи цього, звернемо лише увагу, що з не меншими підставами можна говорити про геніальність і народність авторів мексіканських мильних опер, що над ними плачуть нині як сільські, так і міські дівчата, а також жінки середнього та похилого віку.

До другого типу — політично-популярних творів — належать здебільшого тексти пізніші, суспільно-сатиричні та історико-медитативні, як-от "Кавказ", "Сон", "Великий льох", "Стоїть в селі Суботові" тощо. Довгі десятиліття, коли забороненими були практично всі "націонал-патріотичні" тексти, саме "Великий льох" та "Суботів" виконували роль "попелу Клааса" для широких верств свідомого українства.

Натомість "Сон" та "Кавказ" мають популярність значно утилітарнішу — як арсенал літературних агументів для промов, статей, навіть книг — більш чи менш чесних, але завжди керованих суспільно-політичною кон'юнктурою: раніше — антицарських чи антиросійських, тепер — прочеченських чи знов-таки антиросійських (з уточненням, що йдеться не про народ, а про старих і нових імперіалістів).

До третього типу належать не так цілі твори, як уривки та навіть окремі рядки з Шевченка, що їх знають буквально всі й охоче цитують, часом навіть не знаючи, звідки саме їх узято.

Причина існування цієї групи популярних Шевченкових текстів — його центральний статус у шкільній програмі з української мови й літератури. Досить вичерпно її характеризує стаття про вивчення Шевченка у школі з "Шевченківського Словника": на початку це — "Мені 13-й минало", "На панщині пшеницю жала", "Якби ви знали, паничі"; в старших класах — "Катерина", "Гайдамаки", "Три літа", "Сон", "Заповіт", "Кавказ", "І мертвим, і живим", "Наймичка", "Назар Стодоля" та ще кілька.

Таким чином, всі українські радянські діти віком від семи до п'ятнадцяти (коли, власне, й формується картина світу) щороку діставали чималі (хоча й препаровані) порції "кобзаря Тараса", тож не дивно, що серед вербальних цеглинок, з яких вони протягом усього життя будували свій особистий текст, чимало саме Шевченкових.

Підсумуємо: популярність Шевченкових текстів другого та третього типу є, по-перше, явно пізнішою за перший, по-друге, має причини нелітературні, по-третє, носить дещо вимушений характер, в ній бракує вільного читацького вибору. Натомість популярність текстів першої групи — найдавніша, найстабільніша й має явні ознаки вільного читацького вибору.

Як же історично формувалася популярність Шевченка? Через сто років після народження Шевченка М.Грушевський писав: "Поява першого "Кобзаря" 1840 р. і зараз потім "Гайдамаків" була многоважною подією українського життя. Справедливо зауважив визначний великоруський критик [Чернишевський у рецензії на перше число "Основи" — О.Гр.], що українське письменство, мавши в своїх рядах Шевченка, вже не потребувало ніяких доказів свого права на існування" [Ілюстрована історія України, с.453].

За Грушевським, Шевченко фактично посів порожню до нього вакансію — "великого українського поета", основоположника нової літератури, — тим важливішу для цієї літератури й самої народжуваної нації, що вони на той час **потребували** доказів свого права на існування.

Однак таке усвідомлення Шевченкового місця в українській культурі (чи хоча б, на перший час, у "малоросійській" літературі) прийшло не одразу — більше того, широка популярність Шевченка як поета фактично передувала більш-менш широкому усвідомленню факту існування якоїсь окремої "малоросійської" літератури.

Власне, цитата з Грушевського потребує кількох уточнень. По-перше, відгук Чернишевського стосується не першого, маленького "Кобза-

ря" 1840 р., а публікації 1861 року, коли і постать, і поезія Шевченка були давно й широко знані не лише в Україні, а й серед загально-російської освіченої публіки. По-друге, на момент появи першого "Кобзаря" надто важко було вказати на якийсь повноцінний культурний процес, що його можна б назвати "українським життям" у національному, а не регіональному сенсі.

Власне кажучи, "Кобзар" і "Гайдамаки" стали спершу помітними подіями загальноросійського культурного життя, регіональною часткою якого тоді в основному залишалося культурне життя Наддніпрянщини. Опубліковані в Петербурзі, ці книжки значною мірою в Петербурзі й розкуповувалися — мабуть, переважно серед "просвіщенних землячків", яких там була не одна тисяча — від титулованих Апостолів, Полетик та Безбородьків до голодних студентів, і більшість із них, мабуть, частенко зітхала за рідними садочками й гайочками, борщами та варениками, мерзнучи на невському вітрі, ностальгійно мугикаючи малоросійських пісень, не раз чутих на батьківщині в роки мрійливої юності... Цілком можливо, що саме це почуття ностальгії за рідним краєм у петербурзьких малоросів і живило популярність перших Шевченкових публікацій, сприйнятих як надзвичайно талановиті й щирі варіації на фольклорні теми, — подібно до того, як це раніше сталося з Гоголем, прославленим "Вечорами на хуторі біля Диканьки", і меншою мірою — з Г.Квіткою, чийого розхваленого "самим" Бєлінським "Пана Халявського", за спогадами Салтикова-Щедріна, свого часу читали й любили не менше, ніж "Мертві душі". Отже, у своїх перших кроках до слави "кобзар Дармограй" ішов, свідомо чи підсвідомо, у слід "пасічника Рудого Панька" та "козака Грицька Основ'яненка". Та й перше сприйняття "Гайдамаків" немалою мірою визначалося популярністю "Тараса Бульби" — принаймні, це помітно в рецензії Афанасьєва-Чужбинського на альманах "Ластівка", де Шевченко вмістив уривки з "Гайдамаків": "Воображаю, что это будет за поэма! Степь, могилы, Днепр, леса, казачество!.. Ляхи!.. О, братику, пиши швидше свого "Гайдамака", пиши, та дай и мени послухать козацькои розмовы!" [Історія укр, літ. критики, кн. 1, с. 111].

Схожа модель рецепції проглядає й в інших рецензіях на ранні Шевченкові твори російською пресою — принаймні, в рецензіях позитивних. У час появи першого "Кобзаря" в російській пресі з'явилося чимало відгуків на україномовні книжки та альманахи (згадаймо хоча б лайливі рецензії Бєлінського на альманахи "Ластівка" та "Сніп"). У них нерідко хвалилися окремі твори та автори, однак заперечувалася сама суспільна й культурна потреба в повноцінній літературі "на малороссийском наречии". "Хороша же литература, — вправлявся в дотепності Бєлінський, — которая дышит одной лишь простоватостью крестьянского языка да дубоватостью мужицкого ума!"

А в рецензії на Шевченкових "Гайдамаків" Бєлінський заперечував навіть існування скільки-небудь істотної читацької аудиторії у "писаний господ кобзарей" — адже, мовляв, освічені малороси вже цілком перейшли на літературну російську мову, а україномовний мужик творів красного письменства не читає. І він був не одинокий у своїй переконаності — навіть ті московські та пітерські рецензенти, які вподобали Шевченкові вірші, зовсім не обов'язково вважали його представником якоїсь окремої, не "общерусской" літератури — як не вважали такими двомовних Квітку чи Гребінку, — і радили молодому поетові покинути "краевое наречие простонародья" і переходити на "культурну" російську мову, аби не марнувати свій талант.

На цю специфіку сприйняття своєї поезії Шевченко згодом відгукнувся в листі Тарновському: "Нехай я буду і мужицький поет, аби тілько поет, то мені більше нічого й не треба". Принаймні, популярності "Кобзаря" його "мужичий характер" не надто заважав — адже був у ті роки, окрім уже затухаючої літературної моди "на малоросійське", ще один сприятливий аспект літературно-мистецького життя. І.Франко свого часу вказав на істотну культурну зміну, що відбулася якраз тоді, коли дебютував своїм "Кобзарем" Шевченко: "Коло року 1840 в європейській культурі сталася важна й характерна подія. В літературу вступив простий мужик із села. Перед тим поети і романтики ледве добачали його, або, коли й займалися ним у своїх працях, то дивилися на нього лиш як на декорацію, на вульгарну фігуру, безцвітну сіру масу... Тільки коло 1840 р. появляються в різних європейських літературах твори, в яких селянин виступає як герой повісти, а його життя служить її темою..." Далі Франко перераховує кілька навідоміших зразків такої літератури — оповідання Жорж Занд та Ю.І.Крашевського, збірку "Шварцвальдські сільські історії" Б.Ауербаха, "Записки охотника" Тургенєва, роман Бальзака "Селяни", "Антона горемыку" Григоровича, нарешті, україномовні оповідання Квітки-Основ'яненка, й закінчує: "...і раптом в 1840 р. появилася фігура, що не має паралелі в світовій літературі — за виїмком хіба Роберта Бернса, — селянський син, що більше, як двадцять літ провів під ярмом кріпацтва. І він не з'являється як герой якогось роману чи поеми, але як живий творець, працюючи і борючись за потоптані людські права поневоленого народу, разом з тим — як оборонець покривджених" [І.Франко, Тарас Шевченко. — Україна, 1925, №1–2, с. 6].

Втім, кількісних розмірів популярності першого "Кобзаря" переоцінювати не слід — він мав наклад лише 1000 прим., а видані наступного року таким самим накладом "Гайдамаки" залишались нерозпроданими аж до 1844 р., коли їх доброшурували до "Чигиринського Кобзаря". Отже, одна тисяча книжок розійшлася протягом трьох років, і скільки з них залишилося в Петербурзі, а скільки пішло в Україну, нам невідомо. Втім,

якщо судити за оцінкою "оперативності" книготоргівлі в Малоросії, що її дав Максимович у "Трезвоне о Квиткиной Марусе" (він зауважує, напр., що "Кулиш узнал "Вечера на хуторе" через три года по выходе их в свет"), то й поширення першого "Кобзаря" в Україні навряд чи було швидким і масовим.

Рецензій в українських журналах не було — бо не існувало тоді жодних таких журналів. Однак популярності Шевченка на Україні це не зашкодило, і тут вона мала помітно інший характер, аніж в імперських столицях: ішла переважно "неофіційними", слабо інституціалізованими каналами, як і саме тодішнє українське життя. Нині широко знані перші реакції на появу "Кобзаря" таких провідних постатей тодішнього українського культурного життя, як Г.Квітка (у якого "волосся на голові настовпужилось" від Шевченкових історичних балад), О.Корсун та М.Костомаров, які, "діставши "Кобзаря", як присіли на вулиці, так і з місця не зійшли, поки всього не прочитали" [Зайцев, с. 78].

Ентузіастично сприйняли поезію Шевченка й менш видатні, але чисельніші читацькі кола — як-от київські та харківські студенти. Такий собі М.Шигарін — судячи з прізвища, етнічний росіянин, — згодом писав у спогадах про початок 1840-х років: "Я теж жив тоді в Києві й добре пам'ятаю, що Шевченкові вірші з особливим захопленням читали в багатьох гуртках, найбільше — кровні малороси та студенти різних національностей. Дехто вчив тоді малоруську мову власне лише для того, щоб читати і розуміти Шевченка. Крім надрукованих книжок, ходили по руках зошити, що їх Шевченкові шанувальники переписували навперебій..." [Шигарін М. Спогади киян про Шевченка. — У кн.: Тарас Шевченко. Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях. — К.: 1991, с. 135].

Одначе є підстави твердити, що ніякого миттєвого чуда, "явління Кобзаря народу", тоді не сталося — популярність Шевченкова в Україні охоплювала переважно "малоросійське" дворянство та нечисленну інтелігенцію Лівобережжя.

П.Филипович у розвідці 1925 року "Соціальне обличчя українського читача 30–40 рр. XIX ст." твердив: "...для провінціального українського панства 40-х рр. "Кобзар" був розвагою — поруч з "пресмешными анекдотами про малоросіян". На підставі детального дослідження Филипович зробив висновок про існування тоді всього "двох груп читачів [україномовної книжки — О.Гр.]: науково-літературних кіл, скупчених коло Харківського університету, та провінціального панства" [Филипович, с.30]. Свідчень популярності "мужицького поета" Шевченка серед малоросійського панства не бракує — скажімо, П.Зайцев за спогадами очевидців описує пишну зустріч, влаштовану поетові на балу в Мосівці влітку 1843 року, де поет "цілий вечір був у центрі загальної уваги", "говорив не інак-

ше, як по-українському", а до того ж "багато гарненьких панночок читали йому з пам'яті уривки з його творів, і він особливо хвалив чистоту полтавської говірки" [Зайцев, с. 99].

Вочевидь, тодішня "освічена публіка" Лівобережжя уже прийняла — через схвальне прийняття творів Котляревського та Квітки, — ту "рудиментарну літературну програму", яку, на думку Г.Грабовича, ставило перед собою перше покоління творців нової української літератури "народною" (або ж "мужичою") мовою. За Грабовичем, основною рисою цієї програми, "...рисою, породженою відчуттям окремої культурної спільності, була потреба об'єднувальної ланки, консенсусу, спільного знаменника, роль яких покликаний був відігравати **народ**, селянський етос. Хоча в певному сенсі це — найнижчий спільний знаменник, важливо, що наголос тут не на "найнижчому", а на спільному, бо в цій імпліцитній дефініції народу дворянам Гулаку-Артемовському чи Квітці він, народ, культурно ближчий, аніж соціально рівні, але культурно відмінні москалі'" [Грабович, 1997, с.494].

Та попри великий успіх у малоросійському "товаристві", спроба поширити саме в цих читацьких колах передплатні білети на "Гайдамаків" закінчилася, як відомо, невдачею.

Таким чином, до кола шанувальників поета одразу потрапили дуже різні читацькі групи — українські патріоти і російські слов'янофіли, вороги кріпаччини і ностальгуючі за славним минулим полтавські дідичі, петербурзькі естети, харківські університетські професори й провінційні миргородські панночки... Однак популярність Шевченка ще далеко не була славою національного пророка. Цю ранню популярність визначали, на наш думку, "підготовленість грунту" (завдяки Гоголеві, Квітці, "моді на селянську тематику" тощо) та свіжий і сильний талант молодого поета.

Подібного висновку свого часу дійшов і М.Зеров: "Можна думати, що книжка припала до смаку громаді не тим, що становила собою щось нове своїми жанрами та ідеями, а тим, що попадала в русло готової літературної моди, сформованого смаку, відрізняючись від інших творів інших письменників тільки правильністю мови та гармонійністю вірша" [Зеров, т.2, с.157–158].

Натомість принципову, концептуальну новизну, "пророчу якість" його поезії зауважено було лише у вузькому колі інтелектуалів-українофілів (Куліш, Костомаров, Квітка), та й то не одразу, а після появи зрілих віршів періоду "трьох літ" (1843–45).

Значно пізніше М.Костомаров опише свої враження від цих, тоді щойно написаних і ще не друкованих поезій — поезій, які знайдуть широкого читача лише по смерті автора: "Я увидел, что муза Шевченко разди-

рала завесу народной жизни. И страшно, и сладко, и боязно, и упоительно было заглянуть туда!!! Поэзия всегда идет вперед, всегда решается на смелое дело; по следам ее идут история, наука и практический труд. (...) Тарасова муза прорвала какой-то подземный заклеп, уже несколько веков запертый многими замками, ...чтобы скрыть для потомства даже память о месте, где находится подземная пустота. Тарасова муза смело вошла в эту пустоту со своим неугасимым светочем и открыла за собой путь..." [Костомаров, 1994, с. 302]. Отут уже бачимо сприйняття Шевченка як пророка (втім, іще не національного, а, так би мовити, пророка для інтелігенції), але ж це — оцінка Шевченкової поезії 1846 року, сформульована вже по його смерті, 1861 року.

Аналогічні думки висловлював і П.Куліш (пізніші спогади про 1846 р.): "Сам Шевченко зробився не тим, яким я його покинув, їдучи з України. Се вже був не кобзар, а **національний пророк**. ...Мені здавалося, мовби перед нами сталося те, чого дознав на собі ветхозавітний посол Господень... Київська інтелігенція, лучче сказати, плодюща її частина [інакше кажучи, ті не знати чи широкі кола, які, на думку відомого своєю "толерантністю" до інших Куліша, були "плодющою частиною" інтелігенції — О.Гр.] обгортала українського барда глибоким почитанням" [цит. за: Зайцев, с.163].

Втім, навіть тоді образ Шевченка-пророка ще не асоціювався однозначно з українською національною ідеєю, тим більше — не був символом української незалежності (таким тоді й довго по тому вважався, ясна річ, "зрадливий" гетьман Мазепа), навіть у вузькому колі українофілів. Драгоманов, пригадуючи відомі слова Костомарова із "Воспоминания о двух малярах" про те, що "его (Шевченка) понятия и чувства не были никогда, даже в самые тяжелые минуты его жизни, осквернены [sic! — О.Гр.] ни узкою, грубою неприязнью к великорусской народности, ни донкихотскими мечтаниями о местной политической независимости," — стверджує, що такий погляд на Шевченка тоді, на початку 1860-х, був панівним: "З малими одмінами слова Костомарова завше говорились українофілами в Росії, коли йшла прилюдна розмова про Шевченка. ...Таке говорилось зовсім не з нещирості... Їм (українофілам) не хотілося й признатися навіть і для себе, що їхній "пророк" був коли-небудь "українським сепаратистом" [Драгоманов, с.328–329].

Той-таки П.Куліш, що пізніше звав Шевченка "національним пророком", ніби вторячи Костомарову, у 1850-х рр. писав в епілозі до "Чорної ради": "называют его безумным патриотом; а между тем он-то первым нанес удар тому вредному местному патриотизму, который поднимает на ходули своих аттестованых историею героев и отворачивает глаза от доблестей соседнего народа..."

Можна твердити, що всеросійська (а не лише українська) популярність Шевченка значно зросла (хоча й набрала специфічного характеру) внаслідок арешту й покарання кирило-мефодіївців. До речі, саме цей епізод є надзвичайно характерним з погляду особливостей як культурної комунікації в миколаївській Росії, так і літературної слави серед її поетів.

Уже згаданий М.Шигарін пригадував, "...як було заарештовано Шевченка, Костомарова, та ще декого, як про це говорили постійно і скрізь, але пошепки, і як після одного вечора в товариша, де цілу ніч розмовляли про цікаву й таємничу історію арешту та про те, що призвело до нього, ...мене, раба Божого, наступного ранку потягли до київського генерал-губернатора..." [Шигарін, с. 139].

Отже, навіть тоді, коли унтера намагалися зробити з Шевченка "доброго фрунтовика", популярність його не зменшувалася — навпаки, зміцнювалася, але це була популярність, так би мовити, трояка:

- серед широких читацьких кіл — як народного (сиріч "мужицького") поета-самородка;
- серед "передової російської громадськості" — як борця-мученика, майже декабриста;
- серед нечисленної свідомо-української інтелігенції (втім, дуже притихлої після розправи з кирило-мефодіївцями) — як "нашого первого поета і нашого первого історика" (Куліш), як неформального лідера українського культурного руху, хоч би яким віртуальним цей рух тоді був.

Виданий після заслання "Кобзар" 1860 року мав більший наклад, аніж перші видання — 6 тисяч прим. (за П.Зайцевим) і, за свідченням самого Шевченка, давав авторові "добрий чинш" — отже, розпродувався непогано, принаймні в перші місяці. Це навряд чи сталося б, якби за роки заслання публіка забула Шевченка.

Цікавий момент пов'язаний із назвою цього найповнішого прижиттєвого видання. Як відомо, сам поет хотів назвати його просто: "Поезія Тараса Шевченка". На думку Зерова, "Назва "Кобзар", видимо, асоціювалася у нього з його раннім творчим набутком, найбільше пов'язаним з народною поезією. Проте читач "масовий" знав поета як автора "Кобзаря" 1840 р. та "Чигиринського кобзаря" 1844 р., і видавці дорожили традиційною назвою. ...Її дотримувався й Костомаров у редактованому ним кожанчиковському виданні (1867), і київська Громада у двотомовому празькому (1876)..." [Зеров, с. 154].

Отже, автором рівняння "Шевченко=Кобзар" є не сам поет (судячи з прізвища "Дармограй", даного ним своєму фікційному alter ego — авторові російськомовних повістей, надто високого й тотального сенсу цьому

"самовизначенню" Шевченко не надавав), і не тодішнє "українофільське" середовище, а радше прагматичні міркування масового читацького успіху. То вже пізніше це рівняння почали наповнювати ідеологічним змістом, до того ж доволі різним, залежно від власних, а не поетових поглядів.

Невдовзі вийшло перекладне (російське) видання Гербеля, тож можна здогадуватися, що попит на "малоруське" видання знизився, адже потреба в наступному виданні ("кожанчиковському") виникла лише 1867 р. (цей "Кобзар" Кожанчикова мав наклад 3 тис. прим.).

1861 року почав виходити фактично перший український (хоча й двомовний) "товстий журнал" — "Основа", роль якого в популяризації Шевченка та його поезії (а також — у започаткуванні творення його культу) важко переоцінити. У другому числі журналу за 1861 рік з'явився некролог поетові, де говорилося: "Україна відповість стогоном на страшну звістку про смерть **нашого батька: так усі звикли називати Тараса**. Вона втратила в ньому своє найгарячіше серце, свою славу, свою печаль і відраду, свою хворобу і здоров'я...

...Могила Шевченка, де б вона не була, **буде навіки священною**..."

З огляду на те, що до появи "Основи" української преси (а отже, матимемо сміливість сказати, й української громадської думки) в Російській імперії фактично не існувало, — реальних підстав ТАК писати про реакцію України на смерть Шевченка ніби й не було. Зрозуміло, що "нашим батьком" тоді Шевченка називала зовсім не вся Україна, а лише досить вузьке коло друзів і однодумців. Але для середовища, що почало гуртуватися навколо "Основи", саме воно й було, у певному вищому сенсі, "справжньою Україною". Варто вказати на надто непоказні кількісні характеристики цього середовища — Грушевський у статті "Два ювілеї" [ЛНВ, 1911, кн. 3, с. 449–453] пропонує "згадати мізерну цифру передплатників "Основи", яка не доходила до сотні!" (с. 453), а також зауважує, що "В момент смерти Шевченка розуміннє значіння великого українського поета і взагалі вагу української національної творчості було приступне тільки гурткам інтелігентів. Народня маса з відомостей про Шевченка могла творити тільки фольклорні легенди про його надлюдські сили й прикмети — цікавий факт, який показував, що в свідомості народа *не було ніяких ідей новочасного національного героя,* проводиря народнього, вістника нового національного життя" [там само, с. 452–453]. До цього варто лише додати, що навіть таке "фольклорне" уявлення про Шевченка складалося зовсім не в "народній масі", а лише в тих місцевостях, де поет особисто бував — "народні легенди про Шевченка".

Отже, досить вузьке середовище інтелігентів-українофілів розпочинає творити симулякр Шевченкової всенародної слави й пророчої місії, а через нього — перетворювати реальну, хай і невеличку спільноту шану-

вальників Шевченка на "уявлену спільноту" української нації. Те, що цей посмертний образ "Батька Тараса" був для більшості суспільства саме "симулякром", видно хоча б із того, що дуже мало із написаного ним після 1847 р. було тоді надруковано, — ці твори з'явилися вже в "кожанчиківському" "Кобзарі" 1867 р. [Івакін, "Поезія Ш. періоду заслання", с.14]. Отже, навіть після смерті широкий читач знав лише раннього Шевченка, і саме такого мусив вважати своїм "батьком".

Процитовані слова з некрологу (а також, додамо, й раніше згадані слова Костомарова про "завісу народного життя", і висновки Куліша про те, "чого стоїть Шевченко яко поет народний", вміщені в тій-такі "Основі") слід трактувати не як констатацію факту, а як свого роду інструкцію для "свідомих українців" — як слід називати Шевченка і як вшановувати його пам'ять.

Таким чином, можна стверджувати, що творення культу Шевченка як національного поета-пророка, віртуального "батька нації" розпочалося саме на сторінках "Основи" та в середовищі "українофільської" інтелігенції, яке довкола "Основи" гуртувалося.

Важливим фактором у формуванні культу Шевченка було те, що в своєму поетичному доробку він фактично створив не лише міфологічну версію української історії, а й кістяк національної міфології — з космогонією та есхатологією (докладно про це — див. працю Г.Грабовича "Шевченко як міфотворець", О.Забужко "Шевченків міф України", а також відповідні розділи книжки "Своя мудрість" автора цього нариса).

Г.Грабович та О.Забужко, наводячи різну аргументацію, твердять, що Шевченко створив "національно-консолідуючий авторський міф". Втім, бажав Шевченко чи не бажав творити про себе міф (а міф та культ немислимі один без одного), цю справу, як бачимо, розпочали інші, — причому перші ознаки творення культу з'явилися ще за життя поета. За багатьма свідченнями, саме П.Куліш одразу почав широко й енергійно вихваляти й пропагувати Шевченкову поезію, попри те, що нерідко був про неї значно поміркованішої думки, аніж інші Шевченкові друзі та шанувальники. "Ніхто не оцінював його славних віршів вище, ніж я" — твердив Куліш після поетової смерті [Mohyliansky, с.197] Втім, сам Шевченко інакше писав про "поціновувача" Куліша ("Журнал", 18.03.58): "Жаль, що нікому тут прочитати моїх віршів... Доведеться чекати на Куліша. Він може бути грубий, але ненароком і правду скаже." Та, мабуть, грубим Куліш бував лише "тет-а-тет", бо обережний Костомаров писав про Кулішів ентузіазм: "Багато з тих, хто шанував Шевченків талант, вважали Кулішів запал надмірним."

Водночас Куліш і самого Шевченка гаряче переконує в його великій популярності. Ось що писав він поетові з Полтави (вже після заслання):

“Тут не лише дворянство, але й усі освічені люде вважають твій “Кобзар” безцінним скарбом. Скоро їм уже не треба буде й книжки, бо вони знатимуть твої вірші напам'ять, і твої поеми навіть можуть стати їхніми молитвами Господові” [Mohyliansky, c. 204].

Куліш невтомно заохочує Шевченка до дальшої творчості, та не будь-якої, а достойної такого видатного поета. Ось його лист від 22.12.57: “Слава твоя писательська тепер в зеніті... Послі 1847 року ждуть од тебе земляки речей великих...” [Зайцев, с. 296].

А повідомляючи про виставку-продаж Шевченкових акварелей, які були куплені переважно “земляками”-поміщиками, Куліш значущо зауважує: “Треба, щоб ці спогади про твоє заслання, які для нас СВЯЩЕННІ [підкреслення моє — О.Гр.], були не в чужинських, а в наших руках” [Mohyliansky, с. 204].

А після смерті поета творення культу стало вже справою колективною. Практично в кожному числі “Основи” вміщувалося по кілька “шевченківських” матеріалів — раніш недруковані поезії (на думку Є.Кирилюка, протягом двох років свого існування “Основа” вмістила більше поезій Шевченка, аніж було опубліковано за все його життя), “Щоденник” (з багатьма купюрами цензурного характеру), всі виступи й промови з поетового похорону, кілька чималих статей, де осмислювалося значення Шевченка (зокрема, “Чого стоїть Шевченко яко поет народний” Куліша, “Воспоминания о двух малярах” Костомарова, спогади друзів і знайомих поета), а також безліч “душевних” віршів, присвячених пам'яті “батька Тараса”. Скласти віршовану шану Шевченкові вирішили мало не всі, хто тоді писав по-українському: Куліш, Костомаров, Руданський, Глібов, Максимович, Кониський та інші... Згодом поетичні звертання до Кобзаря перетворяться на національну літературну традицію, мало не окремий жанр.

Грушевський писав 1911 р. у згаданій статті “Два ювілеї”: “Перегортаючи річники “Основи” 1861 року, відчуваєш з кожної сторінки, як тісно зв'язувалося в почуттях і настроях тодішніх Українців сі дві великі справи — визволення селянства, що відкривало міліонам мужицької народности двері до самоозначення та національного розвою, і перший **великий здобуток національної культури** — поезія Шевченка, що почала вирисовуватися в своїй цілості тільки з його смертю, з публікованнєм великої маси його невиданих творів, і відкривала нові перспективи національного життя” [ЛНВ, 1911, кн. 3, с. 452].

Як розвивалася Шевченкова популярність у десятиліття “валуєвщини” та в часи загальноросійської реакції після царевбивства 1881 р.? Стереотипи нашої культурної історії мовлять, що то був “антракт в історії українства”, який протривав практично до 1905 р.; що лише в ліберальній

підавстрійській Галичині та на еміграції могла з'являтися українська книжка, розвивалася преса, шкільництво, наука. Відповідно, й Шевченкова популярність стрімко наростала саме в Галичині та на Буковині, набравши навіть розмірів справжнього культу "національного пророка" (про що мова піде трохи далі, детальніше).

Справді, найприродніші й найзручніші комунікаційні канали для молодої національної "високої" культури в наддніпрянській Україні виявилися майже перекритими (хоча й не зовсім, про що — за хвилю), але ж залишалися канали "загальноросійські", до яких наддніпрянська "освічена публіка" як-не-як звикла. Таким чином, Шевченко як message трансмітувався в українське (власне, "малоросійське") й "загальноросійське" суспільство кількома досить різними media — власне-українськими (найслабшими), галицькими, еміграційними (це не лише "празьке" та "женевське" видання "Кобзаря", а й дуже популярна в "поступових" колах еміграційна російська преса, як-от "Колокол", де неодноразово й дуже прихильно згадувався "поэт-мученик") та "общерусскими" (від російських видань його поезій до такого російськомовного, але цілком "українофільського" видання, як "Киевская старина", де, напр., з появою першої серйозної біорозвідки М.Чалого про поета розгорнулася ціла дискусія, про що М.Зеров пише так: "1882 рік приніс першу велику монографію М.Чалого "Жизнь и произведения Тараса Шевченко". (...) Не вважаючи на "обилие и полноту материала", відзначені в рецензіях, книжка Чалого одразу ж була заперечена в багатьох висновках. Заперечення й додатки друкувались у "Киевской старине"..." [Зеров, с.146]). Однак усі ці media були ідеологічно надто різноспрямованими, а оскільки, як зауважував Маклюєн, the medium is the message, то й виходило, що сам Шевченко як комунікаційний феномен виходив надто різний у різних комунікаційних каналах. Як зауважив М.Драгоманов у контроверсійній праці "Шевченко, українофіли й соціалізм": "...всі, хто бравсь писати про нього, перш за все думали про себе, і кожний повертав Шевченка, як йому на той час було треба, та глядячи на те, перед ким говорилось про українського Кобзаря" [Драгоманов, с. 327].

Незгасаюча популярність Шевченка в Росії підживлювалася не лише інтелігентськими та науковими дискусіями, а й появами нових видань його творів — звичайно, це були все ті ж "підцензурні", неодноразово "перевірені" на читацький попит, переважно ранні вірші та поеми. Зокрема, "Кобзар" перевидавався у Києві 1890, 1899, 1901 рр. Але кількісно домінували численні невеликі "масові" видання окремих творів. За даними "ШС", поема "Катерина" за період 1880–1905 вийшла 10 разів (у Петербурзі, Києві, Одесі, Чернігові), "Наймичка" — чотири рази, по один-два рази з'являлися "Невольник", "Назар Стодоля", "Титарівна", "Тарасова ніч", "Гамалія" тощо. Натомість "неблагонадійні" "Гайдамаки" за цей час

вийшли лише двічі — в Галичині (Львів та Коломия). Загалом, за "ШС", до 1917 року з'явилося близько 90 "масових" видань Шевченкових творів загальним накладом у 700 тис.

Втім, слід вважати, що більшість із цього числа припадає все-таки на період 1906-1913 р. Зокрема, за свідченням М.Грушевського, "повний "Кобзар" [тобто "Кобзар", виданий 1907 р. за редакцією Доманицького — О.Гр.] був розпущений на російській Україні за сі чотири роки (1907–1911) в числі шестидесяти тисяч" і став, таким чином, "загальноприступною книгою", хоча й не надовго — 1911 р., внаслідок галасу, зчиненого рос. націоналістами навколо Шевченкового ювілею, книжку було заборонено [ЛНВ, 1911, кн. 3, с. 451].

Про рецепцію Шевченка у власне-російському суспільстві вже чимало тут сказано, однак щодо узагальнюючих характеристик цієї рецепції, а отже — й характеру Шевченкової популярності у власне-Росії краще звернутися до таких авторитетних постатей, як, напр., літературознавець і культуролог К.Чуковський, який присвятив Шевченкові чималий розділ "Русские кобзари" у своїй книзі "Высокое искусство", присвяченій історії літературного перекладу в російській культурі.

"По странной аберрации вкуса, — пише Чуковський, — у нас до недавнего времени очень немногие знали, что Шевченко — поэт гениальный. Одни ценили в нем главным образом то, что он, как выражались в ту пору, представитель гражданской поэзии, другие ценили в нем то, что он вышел из низов, из народа. Но что он по своему мастерству великий художник слова — долго не ощущалось в читательской и литературной среде. Еще при жизни Шевченко даже наиболее расположенные к нему русские люди — и Плещеев, и Аксаков, и Тургенев, — никто из них не подозревал, что он непревзойденный художник. О нем говорили так: стихи его, конечно, благородны, гуманны, и даже, пожалуй, очень талантливы, но все же это стихи самоучки-крестьянина, которые именно в этом качестве имеют ценность...

...Когда Шевченко вернулся из ссылки, его переводили на русский язык главным образом потому, что он вернулся из ссылки. *Его ценили за биографию*. Поэтому переводили спустя рукава, как переводят второстепенных поэтов..." [Чуковский, с. 306].

Цікаво порівняти цей погляд із міркуваннями Г.Грабовича про "справжній сенс", якого Шевченко надавав своїм зображенням у шапці й кожусі — за Грабовичем, Шевченко будував візуальний образ такого собі "зека-дисидента", що тодішня петербурзька публіка сприймала із захватом (див. [Грабович Г. Шевченко в колажах і з коньюнктурою. — "Критика", жовтень 1998]).

Історія дореволюційних російськомовних видань Шевченка — не бідніша, аніж власне українських: перший, перекладений М.Гербелем "Кобзар" 1860 р. потім перевидавався ще тричі; "Кобзар" 1887 р. у перекладах Білоусова витримав вісім перевидань; відносно "вільного" 1911 року з'явився перший "повний" переклад Славінського (що його Чуковський називає "безнадежно моветонным"); поза цими виданнями, до 1917 року з'явилося ще й кілька дрібніших видань Шевченкових творів у російських перекладах.

На думку Чуковського, попри недосконалі чи й халтурні переклади, "Самое количество переводных "Кобзарей" свидетельствует, как дорог был Шевченко русским читательским массам. Вся романтическая любовь русских людей к Украине, к ее величавой истории, к ее певучему, единственному в мире [гадаєте, "языку"? — а дзуськи!- О.Гр.] пейзажу — любовь, которая еще со времени Пушкина стала в русской литературе традицией, выразилась в этом столетнем тяготении русских читателей к Тарасу Шевченко" [Чуковский, с. 293–294].

У сакраментальній брошурі "Великий народний поет" (1912) А.Луначарський, зокрема, констатував: "Недавно ще жодна інтелігентна людина в Росії не наважилася б, не почервонівши від сорому, без страху перед загальним осудом говорити про Кобзаря-мученика інакше, як з найбільшим благоговінням" [Луначарський, с. 3].

Отже, "мужицького поета" знали й любили малоросійські дідичі та панночки, харківські та київські студенти, нечисленні свідомо-українські інтелектуали, численні великоруські "різночинці", ба навіть просто любителі малоросійських пейзажів та "Тараса Бульби", а як же селяни, для яких, на думку Бєлінського, тільки й могла призначатися така поезія?

А от саме в селянському середовищі сприйняття його віршів виявилося не такою простою справою. Б.Грінченко писав у брошурі "Шевченків "Кобзар" на селі" (1906), що читання "Кобзаря" селянам привело його до висновку: "велика частина творів українського народного поета не зрозуміла селянському середовищу, занадто складна своїми образами, ідеями, кругом культурних переживань" [цит. за: Ю.Бойко-Блохин, с. 17].

До речі, за кілька років на цю працю Грінченка накинувся С.Васильченко (стаття "Грінченко про "Кобзар", 1914), сердито твердячи, що, мовляв, усе це вигадки — наші селяни усі вірші Великого Кобзаря чудово розуміють і дуже люблять.

Справа тут, можливо, не в тому, що Грінченко погано знав селянські поетичні смаки, а Васильченко — добре (чи, навпаки, що Грінченко чесно писав, як було, а Васильченко ставив "велич Кобзаря" вище банальних фактів), а в тому, що фактично між 1905 та 1914 роками пройшла ціла

культурна епоха в Наддніпрянській Україні. Даючи оцінку лише одному (1911) рокові цього важливого періоду, М.Гехтер у своєму нарисі-огляді "Українське життє в 1911 р." (ЛНВ, 1912, кн. І–ІІІ) констатував: "Неначе не рік, а принаймні ціле десятиліття прожило українство за сі короткі 365 днів, що називаються 1911 роком... Таким швидким темпом розвивалося національне життє в Італії зараз по її об'єднанні, в Германії після 1871 р. (...) На наших очах відбувається високознаменний процес перетворення українського громадянства в українську націю, процес, єдиний у своєму роді і неповторний, — і через се так швидко бився в минулім році пульс нашого громадського й національного життя" [ЛНВ, 1912, кн.1, с.170].

В нових, значно ліберальніших умовах фактично наново народилися українська преса та книговидання, за галицьким зразком виникли кільканадцять "Просвіт" (в тому числі й кілька — в селах), українських за духом кооперативів, кредитних спілок, аматорських гуртків, недільних шкіл тощо. Хоча селянства ці зміни торкнулися значно менше, та все ж десятки тисяч примірників "масових" видань-метеликів з творами Шевченка потрапили й до освіченої частини селянського середовища, фактично започаткувавши в цьому середовищі традицію рецепції друкованого українського поетичного слова "взагалі" — так що потім уже будь-якого українського поета міряли тією міркою:

"...А все-таки у вас не так,
не так, як у Тараса!" (П.Тичина).

Дещо інакше — і за формами, й за змістом, — розвивалася Шевченкова популярність у Галичині. Є підстави вважати, що за поетового життя він та його друзі знали про Галичину та її "руських" літераторів більше, аніж ті знали про Шевченка. Принаймні, в публікаціях та листуванні наддніпрянських інтелектуалів згадки про "червоноруських" поетів подибуємо неодноразово, натомість "свідомі русини", як можна судити за спогадами про той час, зауважили Шевченка лише по його смерті — вочевидь, завдяки потужному потокові "шевченківських" публікацій.

Умови для популяризації Шевченкової поезії в Галичині та на Буковині складалися доволі відмінні від наддніпрянських, і то в багатьох аспектах. З одного боку, за загальним волелюбно-плебейським духом своїм, та й за мовою, ця поезія помітно відрізнялася від головного, досить консервативно-патріархального річища тодішнього галицько-руського письменства, й хоча б тому не могла мати такої безпосередньої й зовнішньо-легкої рецепції (отже, й швидкої та широкої популярності), як на Україні. З іншого боку, культурне життя галицьких русинів (які тоді ще, певне, не здогадувалися, що вони "також є українці") відбувалося у значно вільніших умовах Габсбурзької імперії, хоча й під ідейним контролем "святоюрських" еліт та політичним наглядом імперської бюрократії. Існувало

"руське" шкільництво, преса, книговидання, — отже, були всі потенційні умови для інтенсивної, до того ж — власне національної культурної "шевченківської" комунікації, яких бракувало в підросійській Україні. Створюваний "Основою" та Старою Громадою симулякр Шевченка як "батька України" отримав шанси стати ідеологічно-культурною реальністю саме в Галичині — шанси тим більші, що саме в 1860-і роки молоде покоління руської інтелігенції, яке вже не задовільняли традиційні "святоюрські" еліти (що були parochial і в прямому, і в непрямому сенсі), почало активно шукати нових національних та культурних орієнтирів.

За свідченнями Данила Танячкевича ["Слівце правди про нашого батька Тараса Шевченка", журнал "Вечорниці", 1863]: "Вісти, що умер якийсь Тарас Шевченко, великий поет український, перелетіли до нас, мов стріли, і впали мов та іскра електрична в серця наших молодят. Стали вони обглядатися і за його писаннями і зі жаром їх прочитували, а од молодих дісталися вони і в руки старшим" [Історія укр. літ. критики. Хрестоматія. Кн. 1, 1996, с. 386].

Пояснюючи, звідки взялася така раптова й несподівано міцна любов галичан до наддніпрянця Шевченка, Танячкевич удається до стилю біблійних пророцтв: "...Сам Бог дунув животворним духом в наші молоді душі, щоб ми спознали в Тарасі нашого народного мученика, пророка і добродія, — ото он сам наказав, щоб ми вступили на ту дорогу, котру он Тарасовими устами для нашого народу зазначив, ото он сам нам натякнув, щоб ми в Тарасовім співі почули запознану нашу народну правду..." [там само, с. 387, 388].

А людина зовсім іншої суспільно-політичної орієнтації, аніж побожний Танячкевич — майбутній соратник І.Франка М.Павлик згадував про сприйняття галицькою інтелігенцією "Кобзаря" 1860 р. в дуже подібних виразах: "Се зробило в Галичині цілу революцію межи русинами, особливо молодшими. Молодіж руська вмить розхопила Шевченкових "Гайдамак", придбала собі з України й інші його вірші, переписувала їх у тисячах примірників, читала й голосила їх скрізь, вчилася їх напам'ять, і перший раз стала кріпко думати над незавидною народною долею. З Шевченкових творів повіяв у нас зовсім інший дух" [Цит. за: Кирилюк, с. 633].

Швидкій популярізації і, так би мовити, акультурації Шевченка на західно-українському грунті дуже сприяла активна — у певному сенсі, апостольська — позиція щодо Шевченка тодішнього найвпливовішого західноукраїнського поета Ю.Федьковича, який писав 1862 року:

> Зорю свою Буковину,
> Як наш Тарас, як мій тато
> Научив мене орати...

Ше один, пізніший вірш Федьковича (1866 р.) має промовисту назву: "В день скону Батька нашого Тараса Шевченка, Кобзаря Руси, Мартиря України, предтечі нашої волі і слави".

Д.Танячкевич зауважував: "Аж через Федьковича злучені ми навіки с Тарасом і закордонськими нашими братьми; тепер по правді Тарас нам батько, а ми його діти, і святі нам ті закони, котрі він дав у своїм "Посланію". Нема тепер для нас ніякого переділу [між Галичиною та Наддніпрянщиною — О.Гр.], бо ми злучені духом і одною святою роботою" [там само, с. 387].

Утвердження культу

Як бачимо, в галицькій рецепції Шевченка також присутні і народницький, егалітарний елемент, і елемент соціального протесту, і навіть мученицький ореол, але на перший план тут, як ніде інде (можливо, окрім редакції "Основи"), виступає **пророча якість** Шевченкової поезії й самої постаті, їхнє символічне значення. Шевченко стає символом українськості Галичини і соборності всієї України; його популярність перетворюється на національний культ.

Аналогічні процеси відбувалися й у Буковині (власне, Федькович був не галичанином, а буковинцем). За словами сучасного дослідника А.Жуковського, "Культ Шевченка немало послужився до ствердження єдності Буковини з рештою українських земель, витворення ідеї України" [А.Жуковський, с.126].

Варто звернути увагу на цей початок нового етапу творення культу Шевченка — власне, широку його інституціалізацію, що відбувалася в Галичині 1860–70-х рр. Драгоманов згадує: "Те, що в д. Костомарова говорилось усе-таки світською мовою [про Шевченка як обранця, мало не містичного речника народу; про "розірвану завісу народнього життя" тощо, — О.Гр.], те в Галичині уже просто перекладалось на церковну — і Шевченко звавсь і в промовах, і в телеграмах, які посилались щороку в день його смерті, "святим мучеником, пророком і апостолом України-Русі" [Драгоманов, с.341]. А говорячи про період поширення в обох частинах України прогресистських поглядів, "хвилі матеріалістичних і соціалістичних думок" (згадаймо, що Шевченка згодом відносили до "революціонерів-демократів"), Драгоманов констатує: "Хвиля та застала й на Україні російській, і в Галичині вже міцний культ Шевченка, котрому вже кланялись не самі тільки українофіли "Правди", а й москвофіли "Слова", й рутенці "Друга", й самого "Руского Сіона", так само як Христу кланяються й лютеранці, й папівці, й святіший синод Петербурзький, і кланялись якийсь час і деякі соціалісти," — а втім, попри це, — "українофіли "Просвіти" і "Правди", не зважаючи на їхні акафісти Шевченкові на своїх

зборах, боялись пускати з нього хоч що-небудь у мужицтво" [там само, с.332].

Варто відзначити специфічну рису Шевченкової популярності в Галичині — попри всі клятви в любові до поета, його значно більше славили в промовах, молебнях та інших масових дійствах, аніж видавали, читали й просто, по-читацьки любили. Попри відсутність заборон на "руське слово", видань шевченкових поезій у Галичині з'являлося загалом не більше, аніж у Росії: львівський двотомник 1867-68 рр., "Кобзар" 1883 р., "Кобзар для дітей" 1891 р., "Кобзар. Вибір поезій для народу" 1894 р., кілька "масових" видань-метеликів (але явно менше, ніж аналогічних у Росії), нарешті, двотомний "повний" "Кобзар" 1908 р. за редакцією І.Франка, який, втім, значною мірою базувався на щойно виданому в Петербурзі "повному" зібранні за редакцією Доманицького. Загальні тиражі галицьких видань Шевченка до 1917 р. були, якщо вірити "Шевченківському Словникові", на порядок менші, аніж у Росії.

Зате процвітали інші форми пошанування "батька Тараса". Щороку навесні, у Шевченкові роковини, відбувалися по всіх значних містах Галичини й Буковини "шевченківські академії" з промовами, декламаціями та співами, або ж принаймні урочисті молебні. Основною дієвою силою в цьому були "Просвіти" (створена 1868 р., "Просвіта" на 1914 ріку охопила своїми філіями та читальнями три чверті населених пунктів Галичини) та українські гімназії (за словами О.Романіва та Ю.Куриса, "уже в 1860-х рр. з'явилися при гімназіях студентські об'єднання "Громада" (Львів, Перемишль, Тернопіль, Станіславів, Самбір, Коломия), в яких вплив Шевченка був величезний") [Романів О., Курис Ю. Тарас Шевченко — натхненник діяльності НТШ //Тарас Шевченко і нац.-визв. змагання укр. народу. — Київ, 1998, с.90–99].

1873 року у Львові засновано Товариство імені Шевченка (згодом — НТШ) — "першу установу, яка присвоїла собі славетне ім'я Кобзаря" [там само], а 1913 та 1914 рр., відповідно в буковинській Кіцмані та у Винниках під Львовом, встановлено перші погруддя Шевченка.

Згадані Романів та Курис підсумовують: "Є всі підстави вважати, що у становленні ідеї соборності в Галичині роль Шевченка була визначальною. ..."Кобзар" відіграв роль національного народного епосу, своєрідної "Біблії" національної віри. (..) Шевченко став іконою в галицькій хаті ще в кінці XIX ст." [там само, с. 93–94]. Втім, ці автори — наші сучасники, тож їхні оцінки ставлення до поета галичан кінця XIX — початку XX ст. варто уточняти. Скажімо, провідний критик-"хатянин" М.Євшан 1914 року, — "Свято Маркіяна Шашкевича" говорив дещо інакше: "Був культ Шевченка у нас давно, але він став зовсім мертвий і офіціальний. Загал галицької української інтелігенції (та й не лише галицької) прийняв від

Шевченка самі майже "общіє мєста", все найголосніше, що можна би уживати як цитати до патріотичних промов, але поза тим майже весь зміст його поезії для загалу лежить нероз'яснений, невідомий. ...Остаточно справляли Шевченкові щорічні свята, концерти, забави, але сам Шевченко мусів бути майже до останнього часу цензурований самими українцями, поки перейшов у руки ширшої громади..." [Євшан, с. 33].

Далі Євшан порівнює Шевченкові святкування з ювілеєм М.Шашкевича, і це порівняння виходило не на користь "Кобзаря Русі, Мартиря України". На думку Євшана, "Найбільший національний поет" навіть не діждався в ювілейний рік стільки розправ та всяких "причинків", як сей галицький романтик, і нічий культ так твердо не стоїть у частини галицької інтелігенції. (..) Ніхто не замовляв спеціальних поїздів на свято Шевченка у Львові, ніхто не писав прокламацій до цілої слов'янщини, ніхто не писав спеціяльних розправ про поета, хоч його постать і психіка й досі не вияснені; ніхто не пішов далі поза офіціяльне святкування, а концерт в честь поета випав навіть гірше, як щороку" [там само, с. 36].

З таких свідчень очевидця можна зробити обережний висновок, що на початок XX ст. популярність Шевченкова в Галичині вже сягнула свого піку (чи принаймні наближалася до нього), ба навіть "інституціалізувалася" і потім уже існувала у дедалі штивніших формах культу національного пророка.

Після 1905 р., з падінням багатьох заборон та бар'єрів на шляху розвитку української культури в Росії, тут не лише різко зросла кількість і наклади видань Шевченкових творів (про що вже згадувалося), а й почав інтенсивно розвиватися культ Шевченка як національного пророка — власне, він лише тепер по-справжньому виходив поза коло "україно фільської" інтелігенції і йшов "у маси". Варто зауважити, що зовнішні форму цього культу в основному запозичувалися з Галичини, разом із такою національно-культурною інституцією, як "Просвіта", а також із перенесенням до Києва видання "Літературно-наукового вісника" та ін. Невдовзі з'явилися в підросійській Україні й "іконоборці" Шевченкового культу. 1910 року "хатянин" М.Шаповал у статті "Поет і юрба (До характеристики "культу" Шевченка)" намагався протиставити панівному тоді настроєві поклоніння "Великому Кобзареві" своє трактування Шевченка в річищі модерністсько-елітистської "бінарної опозиції" поета і юрби, цілком ігноруючи український контекст національного поневолення та націогенези: "Ніякої гармонії між поетом і юрбою бути не може. Це взагалі так, і зокрема у нас із Шевченком. Шевченко — великий поет, і тому його доля подібна до долі великих поетів, що ні разу не сумнівалися щодо відносин з громадою, з юрбою. Пушкін виразно висловив це. Його іронія, сарказм так і сипались на всяку "чернь". Про Лермонтова й казати нічого. Вся йо-

го творчість пройнята презирством до юрби. Байрон все життя присвятив боротьбі з черню... “ — на цьому літературна ерудиція М.Шаповала вичерпується, й він переходить до “філософських” узагальнень, за якими фактично проглядає типовий для провінційних модерністів-елітистів комплекс меншевартості: мовляв, скоро наш геній є справжній геній, не гірш як Пушкін, Лермонтов та Байрон (відомі всім з гімназіяльних підручників), а не якийсь там “кобзар” у кожусі, то він мусить нічим від справжніх геніїв не відрізнятися.

Фактично те саме, але в менш вульгарній формі, писав і “головний хатянин” — М.Євшан: “...поет віщою душею відчував тільки, віддаючись ласкам друзів, що може від них вийти Юдин поцілуй... Це було тільки трагічне почуття свого кінця, почуття сирітства на широкім світі. На кождому кроці поет чув свою долю самотника,” а також — що Шевченко “коли не розумів, то бодай відчув, що ідеал як такий — це власність не загальнолюдська, а **вищих одиниць**” [Євшан, с. 80, 84]. Варто зауважити, що тут “хатяни-іконоборці” заходять так далеко, як ніхто із “служителів культу” не заходив — ті порівнювали Шевченка з Мойсеєм, а ці — з самим Христом, а заодно — й з ніцшеанським Заратустрою.

А втім, критика Шевченкового культу напрочуд вдалася Шаповалові: “Треба тільки догадатись поетові вмерти, як зараз же почнеться “метание жребия об одежде его”: кому штани, кому сорочка, кому каламар... сфотографовується порваний чемодан, ізвожчик, на якому їхав поет, кінь, який віз його, або воли, які бачили поета здалеку, собаку, яка на поета гавкала, городового, який його арештовував, і т.д. без кінця; зберуть усі реліквії, поставлять під шкляний кльош, поставлять біля цього куреня гробохранителя з довгими вухами і почнуть ходити “на поклонєніє”. При чім не забувають взяти самовар, мандрівного кобзаря з хриплим голосом, попа з кадилом, а начальство пришле по власній ініціативі відповідного торжеству “чина”, і свято починається!

...Для поученія молодіжі пишуть статті, що показують суть творчості поета, причім в людей най-неоднаковіших поглядів і симпатій находять аргументи для своїх так званих “світоглядів”, “теорій”, “програмів” — по тій приказці, що і чорт бере цитати із Св. Письма і на нього посилається. Доказується, що Шевченко був соціаліст і не-соціаліст, що він був раціоналіст і смирненький уніатський попик, і приятель візантійського Саваофа, що він був сепаратист і патріот “єдиної, неділимої”, був і демократ, і пан, був щиро народний український, виключно український, а разом і універсальний світовий поет... Словом, скільки голів, стільки у нас Тарасів Шевченків. І всі вкупі — українські радикали, соціалісти, клерикали, монархісти, ліберали, октябристи, Шульгіни і атеїсти, хулігани й подвижники — всі дають свою “концепцію” Шевченка, причім обов'язково від

імені тридцятимільйонного українського народу" [Шаповал М. "Поет і юрба" //Слово і час, 1994, №3, с. 35].

Можливо, все це було б цілком і повністю саме так, як пише Шаповал, якби Україна стала самостійною й більш-менш демократичною державою. Офіційний культ "Великого Кобзаря" закостенів би, дітки б заучували Шевченкові вірші на уроках рідного письменства, а естети-іконоборці кпили б над ним і час від часу "скидали з пароплава сучасності".

Однак підросійська дійсність була зовсім іншою, що, парадоксальним чином, рятувало Шевченкову популярність і його славу національного пророка-символа від закостеніння, забронзовіння.

Як уже зазначалося, початок 1910-х років став часом бурхливого розвитку українського руху, і стрижнем, навколо якого цей рух розвивався в Росії, був Шевченко — і не так видання й поширення його творів, як події навколо вшанування його ювілеїв (1911 та 1914).

М.Грушевський у статті "Два ювілеї" (березень 1911) констатує нову хвилю нагінок та репресій на "українство", викликану спробами широко вшанувати 50-річчя смерті поета: "Воно дало привід для справжнього походу на українство в Росії — не тільки з боку ріжних "добровольців", але й всякого начальства.(...) Святкування 50-річчя обставлено всякими трудностями: в Києві, з огляду на умови, якими його обставлено, українська громада зовсім зреклася святкування, в Одесі — просто заборонено. Подібні відомості ідуть з інших міст. Поконфісковано передруки стільки разів дозволених Шевченкових поезій... Розпочато похід проти пам'ятника Шевченкові. І разом з тим, ішла безконечна, безглузда [sic!], дика нагінка чорної преси на "мазепинство", "український сепаратизм" [ЛНВ, 1911, кн. 3, с. 450–451].

Але водночас із цим Грушевський вказує на причини такої люті противників українського руху — вони, власне, були в очевидному наростанні сили цього руху, символічним осердям якого став Шевченко: "Тепер культ Шевченка і в його особі — культ національного слова незмірно поширився, обхопив величезні маси пів-інтелігенції [sic!], іде сильно й незмірно в глибину народних мас. Коли тоді були сотні (згадаймо мізерні цифри передплатників "Основи", які не доходили до сотні), то тепер можна говорити про сотні тисяч і мільйони. Цифри розпродажі Шевченкового "Кобзаря" в останнім десятиліттю не лишають в тим ніякого сумніву" [там само, с. 452–453].

Однак підйом національно-культурного руху в 1911–1914 рр. не обмежився до зростання Шевченкової популярності (чи популярності української книжки взагалі — напр., надзвичайно популярних "Історій" Аркаса та самого Грушевського) або театру "корифеїв", а репресії та заборони

ювілейних вшанувань не зупинили їх, як того сподівалися "добровольці" та "начальство". Про це роком пізніше писав М.Гехтер, підсумовуючи "ювілейний" 1911 рік.

В огляді "Українське життє в 1911 р." М.Гехтер наводить силу-силенну фактів і свідчень про події навколо Шевченківського ювілею 1911 р.; зокрема — про збирання коштів на пам'ятник Шевченкові у Києві, якого врешті-решт так і не поставили аж до 1917 р.: "Справа з пам'ятником Т.Шевченкові може служити добрим покажчиком зросту чи занепаду українського духу. ...В 1907 р. до київського об'єднаного комітету надіслано пожертв на суму 858 карб., у 1908 р. — на 2059 карб., 1909 р. — на 18 320 крб., і в 1911 р. — на 17 207 карб. Останнє число, одначе, не зовсім відповідає дійсності. На початок 1911 р. було зібрано на пам'ятник 73,5 тис. карб., а на початок сього, 1912 р., було вже 105 тис. карб." [ЛНВ, 1912, кн. 3, с. 141].

Серед пожертвувачів — близько 50 "городських управ", від Житомира й Кишинbackward — до Владивостока й Харбіна, від Маріуполя й Керчі — до Кінешми й Уфи. Жертвували редакції українських часописів, театральні трупи, провінційні позичкові та споживчі товариства, кооперативи, церковні громади (попри сильний опір священників), і навіть один гусарський полк. Усе це дало підстави Гехтерові заявити: "З наведеного перечислення читач може пересвідчитися, в яких ріжноманітних колах здобула симпатії українська ідея. Кажемо "українська ідея", а не "пам'ять Шевченка", бо **в послідніх часах трудно вже стало розріжняти сі два поняття**. Хто жертвує на пам'ятник Шевченкові, eo ipso розписується в прихильності до української справи, і навпаки. Сю істину, між іншим, добре зрозуміли чорносотенці й "націоналісти", які небезпідставно добачають у справі з пам'ятником Шевченка маніфестацію української солідарности й свідомости" [там само, с. 142–143].

Далі Гехтер наводить кілька епізодів обговорення в Державній Думі питання про вшанування ювілею Шевченка, із "смаковитими" цитатами з Пурішкевича та Маркова 2-го, а також кілька цитат із київської чорносотенної преси — знову-таки, на тему Шевченкового пам'ятника та ювілею. Напр., такий собі Ясногурський писав у "Дневнику", що пам'ятник якщо й можна ставити, то хіба що на Подолі, "...проти так званого Гостинного ряду, на доказ скупченій тут "жидові", що не тільки український народ колись змагавсь проти них, а й "русские люди" повсякчас ладні піднять свої прапори проти їхнього "засилля" [там само, с. 147].

З огляду М.Гехтера дізнаємося, що київські "чорносотенці" заходжувалися навіть видавати "Кобзаря" у своїй редакції, а катеринославські — мали навіть свій "украинский кружок", який влаштовував "вечорниці" зі співанням малоруських пісень і декламаціями з Шевченка та Глібова

(с.148). Дізнаємося також, що в ювілейний шевченківський рік міська управа Харкова присвоїла одній із міських шкіл ім'я Шевченка, другій — ім'я Квітки, заснувала кілька "шевченківських стипендій".

Вулиці Шевченкового імені з'явилися того року також у Житомирі, Катеринодарі та Оренбурзі (там, окрім цього, на будинку, де колись зупинявся Шевченко, встановлено меморіальну дошку), а "Шевченківські" школи — в Катеринодарі та Лубнах. У Вінниці натомість "українські назви" одержало кілька вулиць — Богдана Хмельницького, Петра Могили, Адама Киселя, кн. К.Острозького, полк. І.Богуна [там само, с. 156]. Цікаво, як вони називаються тепер?

Шевченкові вшанування викликали також немалу інтелектуальну рефлексію. 1914 року збірки статтей під однаковими назвами "Шевченко" видали тодішні провідні українські літературні критики й журналісти — гол. редактор нео-народницької газети "Рада" Сергій Єфремов та лідер "Хатян" Микола Євшан. Про погляди Євшана на Шевченка вже було сказано кілька слів раніше, тож зупинимося на Єфремові, який ставить Шевченка у значно ширший суспільно-культурний і політичний контекст.

У статті "Нечуваний ювілей" із згаданої збірки С.Єфремов підсумовує кілька своїх попередніх газетних та журнальних відгуків на довгий "шевченківський ювілей" (1911 — 50-річчя смерті; 1914 — 100-річчя народження). За Єфремовим, ці роки стали періодом бурхливого розвитку українського руху, й водночас — швидкого наростання антиукраїнської кампанії серед великоруських шовіністичних кіл та нового посилення антиукраїнських репресій уряду, одним словом — уряд та чорносотенці "дають досить суголосний концерт дикого українонажерства й людиноненависті" [Єфремов С. Літературно-критичні статті. К.: Основи, 1993, с. 198].

Але з цього Єфремов робить парадоксально-саркастичний висновок: "ювілейного" 1911 року, власне своєю реакцією на Шевченківські ювілейні вшанування чи просто спроби вшанувань, та на саму особистість Шевченка, "Російська дійсність поставила українство, можна сказати, на чолі всього життя теперішнього й широко рознесла звістки про нього навіть по таких глухих кутках, куди вони ще не заходили ніколи. (...) Перебігаючи сі події, можемо з задоволенням сказати: справді, українству з новим роком пощастило так, як іще ніколи не щастило, і коли йтиме й далі так само crescendo, то... чи не починається для нас серйозна небезпека — запишатись від тої незвичайної популярності, яку силоміць женуть на нас і вороги, і просто добрі люди..." [там само].

До речі, подібні думки про ширше політичне значення цих подій висловлював тоді й вождь більшовиків. В.Ленін писав у соціал-демократичній пресі з "шевченківського" приводу: "Заборона вшанування Шевченка була таким чудовим, прекрасним, на рідкість щасливим і вдалим заходом

з точки зору агітації проти уряду, що кращої агітації й уявити не можна... Після цього "заходу" мільйони і мільйони "обивателів" стали перетворюватися на свідомих громадян і переконуватись у правильності того висновку, що Росія є "тюрма народів"..." ["Всенародна шана", с. 269].

С.Єфремов згадує про те, як звичайно святкують літературні ювілеї в Росії — і його опис виходить разюче схожий на описані Євшаном вшанування Шевченка та Шашкевича в Галичині: "Літературні ювілеї в Росії, а тим паче столітні, святкуються звичайно хоч і бучно, але занадто якось академічно... Урочисті збори, промови, офіціяльна хвала, часто занадто патетична і вже тим самим нещира, бо показує, що люди так собі, для годиться, а не з щирого серця й захоплення святкують; неодмінне роздавання творів письменника — певна річ, "избранных", — школярам, обов'язкове святкування з муштрою, і разом — свята, академічна нудота" [цит. твір, с.199].

Згадаймо, що щось дуже подібне писав М.Шаповал про культ "Кобзаря". Але на погляд Єфремова, Шевченків ювілей видався зовсім не таким; адже навіть шовіністичне "Новое время", мовляв, визнало, що: "Здається, ні один російський письменник не удостоївся такого шанування, як Шевченко". А чому? А тому, вказує Єфремов, "нікого так не шанували й не шануватимуть, як Шевченка, бо це шанування не отруєне анітрохи отрутою офіціальщини і йде виразно наперекір їй. (...) Тріумф Шевченка був би неповний, коли б за його тріумфальним шануванням не бігла оця дика зграя брудних, придуркуватих та гунявих людей, що своїм огидним виглядом та безглуздим белькотанням тільки підносять ту повсюдну пошану, якою без начальницького наказу окрито ім'я геніального Кобзаря українського" [цит. твір, с. 200].

На завершення своєї статті Єфремов порівнює ворогів Шевченка й українства із тією змією, що хотіла з'їсти Івасика Телесика, й змальовує чудову картину "перемоги добра над злом": "Телесик українства ...не тільки цілим вирвався з пащі змієвої, а ще навіть і каннібалам підсунув їхнє власне народження" [там само, с. 209].

Отже, офіційна, ворожість та наскоки великоруських шовіністів у певному сенсі рятували Шевченкову популярність і навіть культ Шевченка від повного закостеніння, робили образ поета, його твори живими й далі актуальними (чому, варто зазначити, сприяло тривання цензурних переслідувань). Попри поодинокі голоси "позитивістів" на кшталт Драгоманова (що, мовляв, "так Шевченко й зоставсь чоловіком, який мав добрі громадські бажання, ...а все-таки не став ні політично-соціальним, ні ще менше революційним діячем, навіть і таким, яким може бути поет" [Драгоманов, с. 382]); "модерністів" на кшталт Євшана (що, мовляв, Шевченко "жіночою, пасивною, гуманною натурою був наділений по природі",

що “він був, як звір, замолоду держаний у клітці, якого випускають на волю”; що йому було притаманне “нерозуміння дійсної своєї сили творчої, брак орієтовання серед власних засобів творчих”; й нарешті, що він “не давав нових позитивних кличів” [Євшан, с. 83, 87, 95]); ба навіть літературних скандалістів на кшталт М.Семенка, який у контроверсійний передмові до власної збірки “Дерзання” (1914) заявив “Від “Кобзаря” тхне дьогтем і салом... Хто ним захоплюється тепер, Чоловік примітивний, ...покажчиком якого є “Рада”. Час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств...”.

Та ці поодинокі скептичні, критичні та єретичні голоси тонули в переважаючому загальноукраїнському хорі, що виголошував хвалу Шевченкові — чи то як національному пророкові, “духовому Мойсеєві нашої нації” (Є.Маланюк), чи то як “співцеві селянської недолі”, чи то як “поетові-бунтареві”, а дехто навіть — як “співцеві садків вишневих та борцеві проти засилля “жидови” — адже популярність поетова, як ми бачили, вже охопила навіть малоросійських чорносотенців, а просторові межі його культу розсунулися від Перемишля аж по Харбін. Культ Шевченка ставав ключовим складником національного розвитку, стрижнем новоформованої української “громадянської релігії”, каталізатором процесів кристалізації національної свідомості.

Втім, специфіка тодішніх умов національно-культурного розвитку накладала відбиток і на культ, і на популярність Шевченка. Щодо природи тісного взаємозв'язку цих двох явищ в нашій інтелектуальній традиції сформувалися різні погляди. Скажімо, Є.Маланюк винуватив всіляких “народників” та “шановного професора Драгоманова”, які, мовляв, спотворили свідомість молодої нації, викрививши образ Шевченка та смисл його “вогненного” поетичного слова: “...Поезія Шевченка зробилася чимось в роді додатку до етнографічного фольклору, а самого поета, здавалося, назавше пошито було в “співця селянської недолі”, “поета-самоука”, “бунтаря”...

...Покалічена цензурою й упень закобзарена поезія Шевченка обернулася на вельмишановну, але майже мертву реліквію, а образ Шевченка сплощився й завмер народницькою іконою, перед якою час від часу відбувалися нелегальні й безнадійно-панихидні відправи. На іконі тій, в згоді з народницькими канонами, академік гравюри фігурував у канонічній уніформі, себто в шапці й кожусі, що сталися зловісним символом на довгі десятиліття” [Маланюк, с.48–49].

А вихід із цього скрутного для нації становища, за Маланюком, у тому, щоб дати нації справжнього, неспотвореного Шевченка, бо: “Єдиним ліком, єдиним рятунком проти всіх, Хвильовим так гостро окреслених національних хвороб наших, є саме вогняна, вулканічна, страшна в своїм

національнім демонізмі поезія Шевченка — і до цього часу — тільки вона одна й ніяка інша!” [там само, с. 53].

Інший, значно зваженіший і просто об'єктивніший погляд на ці явища знаходимо, напр., у Г.Грабовича. Він вказує на той факт, що не тільки чи й не стільки Шевченко “породив сучасне українство”, скільки воно вибрало чи створило (трансформувавши реальну особу в міфічного героя) саме такого засновника. Г.Грабович у книзі “Шевченко як міфотворець” когнстатує: “Сьогодні загальновідомо, що не тільки українська література, але й українське культурне й політичне життя, та й сам національний дух XIX ст. вирішальним чином сформовані Шевченком. Однак цілком очевидно, що його далекосяжний вплив характеризує не тільки силу його поезії, а й потреби, а заразом і політичне безсилля народу, речником якого він став. Коротко кажучи, історичний феномен Шевченка, крім усього іншого, ґрунтується на культурній готовності відповідної аудиторії та здатності письменника резонувати в лад з її колективним досвідом, емоціями та сподіваннями” [Грабович, 1991, с.8].

З цим важко не погодитися, хоча в словах Грабовича не бачимо відповіді на питання про взаємовплив не текстів, а культу Шевченка та процесів формування нації та її культури вже задовго по смерті поета, коли він не мав змоги “резонувати в лад з її колективним досвідом”.

На це питання спробував відповісти той-таки Є.Маланюк: “Весь запал, всю енергію, все напруження наша революція [мається на увазі українська національна революція та “визвольні змагання” 1917–1920 рр. — О.Гр.] завдячує цій “малокультурній і безвольній людині” [тобто Шевченкові — О.Гр.]. Ту частину 40-мільйонного народу, що хопилася зброї, повела в бій його вольова, його електризуюча поезія. Навіть ті шлики й оселедці, ті гайдамацькі полки, ті старокозацькі й дещо театральні жести повстанських отаманів і молодих хорунжих — це все було проявом сугестійної сили Шевченка... Грянув час матеріалізації Шевченкового духа й шевченкової волі, але матеріалу забракло, бо — “ледача воля одурила маленьку душу” [“СіЧ”, 1994, №3, с. 31].

Звичайно, великою помилкою буде не бачити глибокої суб'єктивності погляду Маланюка. Варто згадати, що, напр., у “Відродженні нації” В.Винниченка (який все-таки трохи більше за Маланюка знав про ранній етап формування української незалежності) ім'я Шевченка не згадується жодного разу; що такий неповерховий чоловік і хороший історик, як В.Липинський, виводив “махновщину” і взагалі “отаманщину” зовсім не від Шевченка, а від віковічної української традиції анархічної вольниці, вбачаючи саме в “отаманшині” причину поразки “визвольних змагань”, і т.д., й т. ін. Але ж дуже значущим є те, що один із провідних українських поетів та “національних мислителів” того часу цілком щиро творив міфо-

логічну версію історії української революції, й головним героєм цієї міфології став той-таки Шевченко.

"Визвольні змагання" зазнали поразки, й серед трофеїв переможців-більшовиків виявився (принаймні, переможцям так здавалося) й "Великий Кобзар" — почалося творення комунікаційного феномена "радянського Шевченка", або ж "тов. Шевченка Т.Г." (Б.Полєвой); але про це — в окремому розділі цього нариса.

Творення героїчної біографії

В шевченкознавчій традиції прийнято вважати, що поетове життєписання почалося з так званої "Автобіографії" 1860 р., опублікованої в петербурзькому часописі "Библиотека для чтения" у формі листа до редактора. М.Зеров, скажімо, назвав її "першим суцільним начерком Шевченкового життя" [Зеров, т.2, с. 145], зауваживши, одначе, що опублікований текст не зовсім авторський — він є Кулішевою "переробкою біографічної замітки Шевченка, накиданої в січні того ж 1860 р." [там само].

На думку Зерова, у Кулішевій переробці, особливо — в чималих дописках, "почувається риторична піднесеність його стилю" (якої зовсім не було в автентичному тексті); натомість П.Зайцев хвалить переробку: "Публіцистичне оформлення надав їй Куліш і зробив це блискуче" [Зайцев, с. 346]. Як відомо, справжній текст автобіографії було опубліковано в "Киевской старине" лише 1885 р., тож протягом 25 р. саме кулішева редакція вважалася справжньою автобіографією поета — тим більше, що й сам він у кількох листах посилався на неї, як на свою власну. Нині в зібраннях творів, утім, друкують не її, а "автентичний" варіант, отже, проблему двох біографій нібито вирішено.

Але насправді цікава проблема лишається — проблема витоків біографічного міфотворення. Добряче поредаговану Кулішем "Автобіографію", яку невдовзі передрукували інші органи російської та польської преси, яку майже повністю процитував Добролюбов у відомій рецензії на "Кобзар" 1860 р., на яку й Костомаров послався у "Воспоминаниях о двух малярах" як на найнадійніше біографічне джерело ("Нет нужды излагать здесь повесть его детства, о первоначальном его воспитании — он сам описал это в своей автобиографии" [Костомаров, Слов'янська міфологія, с. 301]), яку — чи то з огляду на визнану всіма авторитетність, чи то за браком повнішої — вміщено було й у так званому празькому "Кобзарі" 1876 року, — так от, її, на мою думку, не можна визнати ані автобіографією, ані "блискучою", ані тим більше початком життєписання Шевченка.

Творення поетової біографії в тодішній суспільній свідомості почалося, вочевидь, не 1860 року і не з публікацій, а значно раніше, у неформальному "товариському спілкуванні" петербурзької "просвіщенної публіки" від того моменту, коли молодий Шевченко потрапив до поля її зору й зацікавлення. Сталося це задовго навіть до появи "Кобзаря" — завдяки історії Шевченкового викупу з кріпаччини, дійовими особами якої стали такі культові особистості тодішнього Петербурга, як Брюллов, Жуковський, і навіть царська родина (серед якої, як відомо, було розіграно в лотерею портрет, що його ціною викупили Шевченка). Підозрюю, що про цю історію 1838 року більше говорили "в свете", аніж про якусь там збірочку малоросійських віршів двома роками пізніше. Варто зауважити, що українці (Сошенко, Гребінка) коли й грали якісь ролі в цій історії, то далеко не першого плану.

Так починалася "Шевченкова легенда". Наступний важливий епізод її відбувався вже в Україні, коли услід за "Кобзарем" і "Гайдамаками" на рідній землі, серед земляків (власне, серед провінційного малоросійського панства) з'явився і сам молодий геній, вмить зачарувавши свою публіку. Втім, про цей епізод писалося вище.

Третім і, мабуть, найважливішим етапом творення "Шевченкової легенди" став арешт і покарання кирило-мефодіївців. Оскільки жодної відкритої, офіційної інформації про цю справу суспільство так і не отримало, то "неформальна товариська комунікація" розгулялася добряче. Вище вже цитувалися спогади Шигаріна про реакцію київського студентства на арешт. Щось подібне відбувалося й у Петербурзі. Радикальний петрашевець Момбеллі писав 1847 р. у своїх "Записках": "Тепер у Петербурзі всі шепчуться та переказують по секрету про викрите і схоплене урядом товариство — начебто слов'янофілів. Всі одноголосно твердять, що Шевченко, Куліш і Костомаров також серед цих нещасних" [Тарас Шевченко, 1991, с. 142].

А Герценів "Колокол" писав 1860 р. у статті "Украйна": "В 1847 г. в Киеве по доносу студента, жандармского сына Петрова было взято под арест несколько лиц, принадлежащих к кругу малороссийских писателей, и в их числе *народный поэт* Тарас Шевченко, которого превосходные стихотворения знают наизусть не только почти все читающие малороссы, но и многие великороссияне и славяне" [цит. за: Драгоманов, с. 346].

"Декабристська" героїчна парадигма наклалася на парадигму "співця приноблених", "народного поета", і за якусь пару років "легенда про Шевченка" була готова. Основні її моменти, як бачиться, такі: по-перше, чудесне піднесення кріпака до статусу "улюбленця Брюллова", а потім — популярного столичного поета; по-друге, його "народність" (яку, втім, різні автори розуміли по-різному); по-третє, антикріпацтво та антисамо-

державність його творчості (що багато хто — і тоді, і в пізніші часи, — розуміли як революційність чи принаймні бунтарство); по-четверте, Шевченкове мучеництво (процес "братчиків", десятилітнє заслання).

Чого ще немає в цій ранній міфологічній нарації? Головного — трактування Шевченка як національного пророка. Воно вже тоді з'явилося у спогадах Костомарова та Куліша, але ще далеко не стало загальновизнаним поглядом.

Але повернімося до "Автобіографії" 1860 р. Повною чи цілісною назвати її важко хоча б через те, що в надрукованому (Кулішевому) варіанті вона фактично уривається 1844 роком — хоча далі сам Шевченко коротко згадав і про арешт "по доносу некоего Петрова", і про заслання "без суда и следствия", і про звільнення "по ходатайству графини А.И.Толстой", і про те, що тепер йому "всемилостивейше повелено быть под надзором полиции в столице и заниматься своим художеством" (характерний для Шевченка стриманий, але гострий сарказм), і про зустріч з батьківщиною та братами й сестрами 1859 року, — але все це Куліш повикидав у своїй "блискучій редакції".

Натомість до Шевченкового стриманого, але пружного, сповненого влучних, гострих деталей тексту Куліш подописував патетико-мелодраматичні вступ і закінчення, додав кілька багатослівних пояснень (про те, що таке "попихачі", що таке "покойові козачки" тощо), зробив пана Енгельгардта безіменним "одним поміщиком"; повикидав кілька яскравих фраз і зворотів, які він, вочевидь, вважав або несуттєвими, або тактично небезпечними (мовляв, "добра штука, та не для друку"), або ж надто грубими — проявами того "цинізму Шевченкового", що його він "одразу не вподобав", про що й писав згодом у "Жизні Куліша". Врешті, первинний текст, написаний від третьої особи (що надавало йому спокійно-об'єктивного характеру), перетворив на такий собі приватний "лист до редакції" від першої особи.

Наведу лише кілька зразків того, як пружна, міцна Шевченкова проза під пером Куліша перетворюється на сльозливу "народолюбиву" патетику. Варіанти "Автобіографії" цитуватимуться за виданнями: авторський — за "Повною збіркою творів" 1949 р. (том 3, с.79-81); Кулішівський — за "Матеріалами до вивчення історії укр. літератури" (упорядники І.Скрипник та П.Сіренко, К.: 1961, т. 2, с. 379-382). Курсив усюди мій.

Ось саркастично-стриманий Шевченко оповідає про завершення своєї "науки" у кирилівського дячка: "...несмотря на столь лестное к себе внимание сурового спартанца-учителя, в один из многих дней, когда спартанец-учитель со своим другом Ионою Лымарем были мертвецки пьяны, школяр-попыхач, без зазрения совести, *обнажив задняя* своего наставника и благодетеля, *всыпал ему великую дозу березовой каши*".

А ось як "заграв" цей фрагмент після редагування Куліша: "Дячок мій поводився жорстоко не тільки зі мною, а й з іншими, і ми всі його *глибоко ненавиділи.* (...) Цей перший деспот, на якого я наткнувся у своєму житті, викликав у мене *на все життя глибоку огиду до всякого насильства однієї людини над другою. Моє дитяче серце було ображене цим породженням деспотичних семінарій мільйони [sic!] разів,* і я скінчив з ним так, як взагалі кінчають беззахисні люди, яким урвався терпець — помстою і втечею".

Як бачимо, на місце того, що англосакси називають power of understatement, і чим Шевченко володів чудово, прийшов мелодраматичний монолог — з "мільйоном терзаній", просвітницькими банальностями щодо "насильства однієї людини над іншою" та просвітницьким же ханжеством — у приховуванні того, в чому ж, власне, полягала "помста" малого Тараса. Наступний фрагмент — пошуки нового "наставника": Шевченко "бежал в местечко Лисянку, где и нашел себе учителя живописи, отца диакона, *тоже спартанца*". А ось Куліш: "Там я знайшов собі нового учителя в особі маляра-диякона, який, як я скоро пересвідчився, дуже мало відрізнявся своїми правилами і звичаями від мого першого наставника". Отже, замість короткої і влучної Шевченкової оцінки — "тоже спартанец", — два рядки банального розжовування: а раптом читач "Народного чтенія" не зрозуміє?

Утікши й від цього педагога, хлопець прийшов до тарасівського дяка-маляра, "славившегося в околотке изображениями великомученика Никиты и Ивана Воина; у последнего он для большего эффекта рисовал на левом рукаве две солдатские нашивки". У цій лаконічній, але яскравій деталі бачимо своєрідну національну свідомість цього "Апеллеса", як його зве Шевченко: в його уявленні справжній воїн, як і "справжній хохол", без лички з війська не приходить... Але Куліш-редактор і тут не дрімає: після слів "Івана Воїна" він ставить крапку, а решту фрази викидає — мабуть, вирішивши, що згадка про нашивки на плечі святого цілком зайва в біографії "нашого первого поета".

Далі Шевченко оповідає, як, "потеряв надежду сделаться когда-нибудь маляром, бродяга с сокрушенным сердцем возвратился в родное село, с намерением наняться в погонычи или пасти громадскую ватагу и, ходя за стадом овец или свиней, читать краденую книжечку с кунштыками".

Із цього речення цнотливий Куліш, як нескладно здогадатися, одразу ж викидає "овець або свиней", потім перед словами "крадену книжку" додає "любу мені"; але цього мало — убоявшись, що читач запідозрить поета в нешляхетному ході думок, він після слів "возвратился в родное село" додає: "У мене була на увазі скромна доля, що їй моя уява надавала, однак, якоїсь простодушної принади, я хотів зробитися, як висловлюється

Гомер, "пастирем стад непорочним", з тим, щоб, ходячи за громадською ватагою..." etc. Виходить, уже підліток-Тарас усвідомлював свою духовну спорідненість з Гомером...

Далі Шевченко пише: "И это не сбылось. Помещику Павлу Васильевичу Энгельгардту, только что унаследовавшему достояние побочного отца своего, понадобился расторопный мальчик..." Тут Куліш, який щойно вставляв гнівні інвективи про всяких ненависних деспотів, раптом стає дуже поміркованим: названого на ім'я Тарасового власника він перетворює на безіменного "поміщика", та ще й викреслює слово "побочного". Справді, одна річ — вергати абстрактні громи на адресу неназваних гнобителів (згадаймо, що писалося це тоді, коли вся "освічена Росія" вже знала, що готується царський маніфест про скасування кріпаччини і тільки ледачий не писав у пресі про "ненависне рабство"), але зовсім інше — оповідати читачам про вчинки конкретного Енгельгардта П.В.

Фраза по фразі, авторський текст препарується до самого кінця — себто, власне, до слів "В 1844 году удостоился он звания свободного художника", після яких Куліш викреслює всю решту Шевченкового тексту й натомість дописує півсторінки — про те, як "Українська сувора муза довго цуралася мого смаку, зніваченого життям у школі, в поміщицькій прихожій, на постоялих дворах та в поміщицьких квартирах, але коли подих волі повернув моїм почуттям чистоту перших літ дитинства..." і так далі; а також про те, що "мої рідні брати і сестра, про яких мені тяжко було згадувати у своєму оповіданні, досі кріпаки. Так, шановний пане, вони кріпаки досі!"

Трактування процесу становлення Шевченка-поета як лікування понівеченого тяжким життям смаку, вочевидь, відбиває саме Кулішів "культурницький" погляд на природу Шевченкового таланту ("п'яної музи", скаже він через кільканадцять років); натомість патетичні заключні фрази деякі дослідники (напр., В.Смілянська у "Шевченківському словникові") пояснюють не гіпотетичною ненавистю Куліша до самодержавства, а знов-таки міркуваннями поточного моменту: "Публікація А[втобіографії] привернула увагу передової громадськості до справи звільнення родичів поета з кріпацтва, яку провадив літературний Фонд" [ШС, т.1, с.21].

Отак яскраво-індувідуальний текст Шевченка втрачає свою художню якість, перетворюється на потік патетично-публіцистичних банальностей "для широкого вжитку" так званого "прогресивного російського читача". Куліш виступає тут в ролі не стільки літературного редактора, скільки такого собі spin doctor`a, творячи максимально стравний для тієї конкретної публіки, якій текст призначався, життєпис "поета-самородка", "таланта з кріпаків". Навіть приваблива й майже безпечна в 1860 р. можливість використати біографічні факти — арешт, заслання, цензурні

перепони, — й змалювати образ поета-мученика, жертву деспотизму не дячківського, а імперського, Кулішем відкидається ("Негоже нагадувати синові [Олександру II — О.Гр.] про батькові гріхи" — писав він Тарасові двома роками раніше).

Від першої публікації (лютий 1860) і аж до 1885 року, коли "Кіевская старина" опублікувала автентичний Шевченків текст "Автобіографії", саме Кулішів варіант слугував вихідною точкою і для поважних біографічних студій, і для творення "Шевченкової легенди". Натомість у XX столітті до зібрань творів потрапляє вже тільки первісний авторський варіант, хоча коли-не-коли й сучасні інтелектуали будують аналітичні конструкції щодо "глибинного сенсу" Шевченкових творів на підставі дописаної Кулішем фрази "Історія мого життя становить частину історії моєї батьківщини".

Втім, сам Шевченко, як можна судити з його листів, прийняв Кулішеву редакцію й посилався на "лист до редактора" як на свій твір, — але ж, за сердитим спогадом самого Куліша, приблизно тоді ж Шевченко "гукав" видавцям оповідань Марка Вовчка: "Не давайте Кулішеві виправляти Марка Вовчка, — він її опрозить!" Тож іще велике питання, кому треба було виправляти "понівечений" смак — "самоукові" Шевченку чи "аристократові" (а власне, недовченому студентові) Кулішу?

Невірно було б представляти первісний авторський варіант "Автобіографії" — як "істинний", а Кулішеву (авторизовану) редакцію — як тенденційний фальсифікат. Обидва тексти — по-своєму тенденційні, по-своєму легендарні, й обидва могли слугувати (і слугували-таки) базою для міфів і навіть, потенційно, для національних міфологій, у центрі яких мала стати постать "нашого первого поета й нашого первого історика", але це мали бути різні легендарні біографії й відповідно — різні міфології. Шевченко оповідає про своє життя всім — "і мертвим, і живим, і ненародженим"; натомість Куліш — конкретному російському суспільству 1860-х років. У Шевченка — це, сказати б, гомерівський епос, точний і безстрашний у деталях, із сильними пристрастями і спонтанними вчинками героїв; натомість у Куліша — це сентиментальна, чистенька "культурницька" агіографія, з домінуванням "високих помислів" і з поміркованим мучеництвом. Поруч із Тарасом-попихачем, який вділяє п'яному дякові березової каші, природно стає месник Ярема, який "страшно глянуть — по три, по чотири так і кладе"; натомість поруч із Кулішевими цитатами з Гомера та купюрами фраз про арешти й заслання органічно сусідяться його ж віршовані вихваляння "царів-культурників" Петра І та Катерини II.

Кулішів варіант Шевченкової агіографії цілком прийняли ті, для кого він експліцитно призначався — російська "прогресивна громадськість", "культурні кола" (недарма він дуже швидко був передрукований

ще кількома російськими часописами), а також помірковані українофіли "общерусской" орієнтації, як-от Костомаров чи Максимович.

Згаданій російській "прогресивній громадськості", як ми вже бачили раніше із текстів Добролюбова та Чернишевського, з пізніших висновків Чуковського та Луначарського, було цілком достатньо Кулішевого варіанту біографії та витвореної усною "непідцензурною" комунікацією легенди про поета-кріпака, який став у віршах своїх на захист знедолених братів-селян і поплатився за це засланням та прискореною смертю — аби витворити "загальноруську" ікону Шевченка як одного із багатьох "святих мучеників" боротьби за права "гнаних і голодних", за "землю і волю" — героя, яких не бракувало в російському суспільному русі й культурі XIX століття. Власне, героїчний образ Шевченка як "just another brick in the wall" таких мучеників бачимо й у знаменитому віршеві Некрасова "На смерть Шевченко":

...Случай предвиденный, чуть не желательный.

[тобто типовий — О.Гр.]

Так погибает по Божией милости
Русской земли [sic] человек замечательный
С давнего времени... (...)
Смелые речи, борьба безрассудная

[тут бачимо вплив легенд про Кирило-мефодіївців як антиурядове таємне товариство — О.Гр.],

Вслед за тем — долгие дни заточения... etc.

Прикметно й те, що Некрасов жодним словом не згадує, що Шевченко, власне, був поетом і художником, і загалом цей "Русской земли человек замечательный" практично позбавлений індивідуальних рис — хіба що згадано про "степь Оренбургскую", а не, скажімо, "Забайкальскую".

У 1860-і та 1870-і роки серйозному вивченню біографії Шевченка заважали не лише надто несприятлива для української культури "валуєвська" політика, а й позиція деяких щирих шанувальників "батька Тараса". Відомо, що, коли перший біограф Шевченка В.Маслов (Маслій) почав активно збирати матеріал і приїхав заради цього до старенького М.Максимовича, той "відмовляв його від цього наміру" [Зеров, т.2, с.146] — бо, мовляв, в особистому житті поета було "багато бруду", якого не слід виносити на очі масового читача, — отже, ліпше вже лишатися з самими підфарбованими легендами.

До речі, кілька таких легенд потрапили й до нарису Маслова (напр., записана зі слів В.Рєпніної розповідь про те, як якийсь генерал відмовився платити Шевченкові домовлену суму за замовлений свій портрет — а

Шевченко, розсердившись, буцімто домалював генералові щось не надто респектабельне й виставив портрет у вітрині etc [Зеров, с.147]) — що є зайвим свідченням того, як постать Шевченка обростала легендами ще за життя, а по смерті ці легенди стали набувати сакрально-міфологічного характеру.

Але й перший більш-менш обгрунтований біографічний нарис В.Маслова, що з'явився 1874 р., і наступна біографія — книжка М.Чалого "Жизнь и произведения Тараса Шевченко" (1882) не задовільнили доскіпливих читачів. Напр., М.Зеров констатував: "1882 рік приніс першу велику монографію М.Чалого "Жизнь и произведения Тараса Шевченко". (...) Не вважаючи на "обилие и полноту материала", відзначені в рецензіях, книжка Чалого одразу ж була заперечена в багатьох висновках. Заперечення й додатки друкувались у "Киевской старине"..." (с. 146).

М.Драгоманов у знаному памфлеті "Шевченко, українофіли й соціалізм" (1878) скаржився на брак задовільної біографії поета (з погляду вивчення еволюції Шевченкового світогляду): "Не тільки молодий вік Шевченка, а й середній вік, коли він жив у Києві серед ліпших людей України [sic], досі темний. ...Маловідоме й життя Шевченка в Петербурзі, а також і те, чого він навчивсь і як він глядів на тих письменників російських, яких там знав... Хоч би нам хто сказав, які книги в який час читав Шевченко тоді, як складавсь у ньому письменник і громадянин, коли вже не про те, з ким, про що розмовляв і листувавсь, то все-таки можна було б судити хоч скільки-небудь напевно про школу Шевченка в молодший вік і середній" [Драгоманов, с. 344].

Втім, не виключено, що Драгоманов просто не читав Маслова — адже він, аналізуючи спогади Костомарова, Мікешина, Куліша та ін., жодним словом не згадує нарис Маслова (монографія Чалого з'явилась пізніше).

Але цей брак інформації не завадив Драгоманову кількома сторінками далі суворо твердити, що "Життя Шевченка на Україні... в 1843–47 рр. [себто періоду "трьох літ", коли він створив поезії, які, за виразом Костомарова, "розривали завісу народного життя" — О.Гр.] виглядає доволі безцільним полупанським байдикуванням серед сільського панства за рюмкою з чоловіками, в танцях і коло музики з дамами, з писанням карикатур на провінціальних баришень у клубах. (...) На цьому грунті піднімається тільки читання лежачи книг, більше які попадуться під руку, та мрії... (...) Звісно, як набіжить муза, то напишеться добрий вірш; трапиться нагода — скажеться добре слово і серед приятелів, і серед мужиків... Але ніякого *плану праці й життя* не бачимо ми в тому, що розказують нам близькі приятелі Шевченка про ліпшу пору його життя, бо не було в нього ніякого систематичного [sic] погляду на життя і працю, *який дає*

тільки систематична ж наука [!!]. А її то й не було в нашого кобзаря" [Драгоманов, с.353].

З цього пасажу цілком ясні погляди професора Драгоманова на те, яким має бути справжній поет-громадянин: він повинен одержати систематичну освіту (сиріч закінчити університет абощо), не малювати карикатур на баришень і не читати лежачи, коли нарід стогне в ярмі, нарешті, поет-громадянин мусить мати "план праці і життя". За цим планом треба регулярно писати "добрі вірші" й промовляти "добрі слова", бажано — до мужиків. І все це виглядає навіть переконливо, тільки несвідомий читач чомусь любить і читає "безпланового" Шевченка, а не "героїв труда" на кшталт Куліша або Грінченка...

Драгомановська спроба "розвінчати" шевченківські легенди й побороти новонароджений культ Великого Кобзаря (що про його формування в Галичині з гнівом і сарказмом не раз говорить Драгоманов) вийшла загалом невдалою: критикували професора як "ідолопоклонники" (за неповагу до національного пророка), так згодом і "іконоборці" (за позитивістську обмеженість і резонерство, за нерозуміння природи поетичної творчості).

Але його критика справила й конструктивний вплив: окрім усвідомлення потреби в якісному науковому виданні творів та листів поета, науковому ж вивченні його біографії та світогляду, майбутні дослідники та біографи тепер уже одним із завдань своїх неодмінно ставили довести, що Шевченко зовсім не був малоосвіченим мужлаєм і ледарем, що він досконало орієнтувався у всьому багатстві європейської культури тощо.

Новий етап в обробці біографічних матеріалів про Шевченка становила двотомова праця О.Кониського, що вийшла одночасно укр. мовою у Львові ("Тарас Шевченко-Грушівський, хроніка його життя") і російською — в Одесі: "Жизнь украинского поэта Т.Шевченка" (1898).

Праця Кониського надовго "виставила планку" біографічних досліджень; наступною стільки ж всеохопною розвідкою стало лише "Життя Тараса Шевченка" П.Зайцева (1939), яке цю планку піднесло на висоту, фактично не подолану й дотепер, хоча за десятиліття, що минули, з'явилися численні біографії Шевченка (в тому числі ціла низка радянських так званих "колективних монографій").

У XX сторіччі потік життєписання Шевченка фактично розпадається на кілька струменів або ж рівнів: перший — у "національній думці" (напр., згадані статті Єфремова та Грушевського, пізніше — есеї Маланюка, в УСРР — книжки Коряка, Річицького та ін.); другий струмінь — власне науковий (що у 20-і рр. отримав назву "шевченкознавства" і в радянських умовах, починаючи з середини 30-х, став майже невідрізненним від

політичної пропаганди); третій — "шевченкіана" (тут з'явилися сотні, а то й тисячі оповідань, віршів, десятки романів).

В огляді "Українське літературознавство за десять років після революції" (1927) П.Филипович констатував: "Можна сказати, що за останні сім років, починаючи із збірника "Т.Г.Шевченко" 1921 р., виростає ціла наукова дисципліна — шевченкознавство. (...)

...Можна зробити документально обгрунтований висновок, що старі погляди на Шевченка як на геніального самородка з малою освітою не відповідають дійсності, що Шевченкова творчість являє собою складний комплекс..." [Филипович, 245].

Далі Филипович зауважує, що саме шевченкознавство у 20-ті рр., творене переважно силами групи молодших, талановитих і високоосвічених науковців, служило свого роду локомотивом тогочасного українського літературознавства: "...На студіюванні Шевченка найпомітніше виявилось нове, свіже спрямування нашого літературознавства: від кустарництва критичних нарисів з публіцистичною домішкою — до наукових студій, опертих на фактичному матеріалі, старанно зібраному й перевіреному..." (с. 249).

Радісно вітав ці нові явища М.Зеров у рецензії на "Шевченківський збірник" 1924 року: "Давно й без повороту минули часи, коли можна було задовільнитися короткими ювілейними замітками, наївно-патріотичними промовами та всякого роду публіцистичними препараціями Шевченка... На порядку денному стоїть тепер детальне і пильне вивчення всього, що стосується Шевченка... і при тому вивчення, озброєне методом і здібне при потребі порвати з навичними поглядами і готовими схемами."

Створилася свого роду інфраструктура шевченкознавства — "академічне", майже незалежне від офіційних структур, базувалося в кількох інституціях ВУАН; натомість при Наркомосвіті був створений науково-дослідний Інститут Т.Г.Шевченка, значно більш "радянський".

П.Филипович, Б.Якубський, М.Могилянський, Б.Навроцький, І.Айзеншток зробили в ті роки надзвичайно багато, але даремно ми шукали б об'єктивних оцінок їхньої праці в "радянському шевченкознавстві" 30-80-х років (хоча більшість наукових, не-кон'юнктурних положень, які не суперечили офіційному образові "революціонера-демократа", безсоромно кралися з праць 20-х рр.).

Адже паралельно з академічними студіями відбувалася "боротьба за Шевченка" (до речі, це назва книжки відомого В.Коряка), що її метою було, за словами Б.Рубчака, "зробити Шевченка як рупор мас, як Івана Предтечу революції та радянської влади, єдиною іконою, дозволеною в країні" [Rubchak, с. 24].

На початку 30-х років "академічне" шевченкознавство було розгромлене, більшість його представників — репресована, й запанувала політизована псевдонаука, яка мала за "святе письмо" згадувану лекцію Луначарського та "Тези до 120-річчя з дня народження Т.Шевченка" відділу культури та пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У 1934 р., а пізніше — відповідні тези ЦК ВКП(б), що з'являлися до чергових ювілеїв "поета-революціонера".

Втім, за детальним оглядом того, що робилося в радянську добу на перших двох рівнях "комунікації про Шевченка" — тобто на рівні ідеологічних документів та на рівні шевченкознавства як науки, — ми відсилаємо читача до двох блискучих праць П.Одарченка; "Тарас Шевченко в радянській літературній критиці (1920–1960)" та "Шевченкознавство на Україні в 1961–1981 рр." вміщених у збірнику "Світи Тараса Шевченка" ("Записки НТШ, т. 214, 1991). Тут же ми обежимося коротким аналізом специфічного явища "радянського Шевченка", як воно побутувало на інших, масовіших комунікаційних рівнях — у красному письменстві та мистецтві, у шкільництві, в радянській версії Шевченкового культу.

Радянський Шевченко

На шкільному подвір'ї в одному з нових "панельних" районів Братіслави стоїть бюст Шевченка. Його поставили там наприкінці 70-х, як символ "вічної дружби чехословацького та радянського народів", коли побудували і школу, й увесь той район. Після "оксамитової революції" 1989 року місцева молодь в благородному пориві ненависті до "радянських окупантів" облила бюст червоною фарбою — для неї Шевченко був "якимось радянським поетом", отже — символом національного приниження 1968 року.

Шляхом роз'яснювальної роботи, очоленої українським послом у Братиславі Дм.Павличком, словацькій молоді з'ясували, що Шевченко не радянський поет, а зовсім навпаки; бюст почистили, навіть посадили довкола нього квіточки.

Але вся ця історія — зовсім не випадковість. Багато разів відзначалося (напр., у працях В.Петрова-Домонтовича 40-х років, у "контрпропагандивній" книзі В.Барки "Правда "Кобзаря", а найповніше — в статтях П.Одарченка [Одарченко, 1991] та ін.), що офіційна радянська версія Шевченкової ікони — "поет-революціонер-демократ, соратник Добролюбова й Чернишевського, борець проти царизму, релігії та співець дружби народів" — прямо походить від народницької ікони "мужицького поета". Немає підстав з цим сперечатися.

Але доводиться все-таки уточнювати висновок В.Петрова та інших: як уже вказувалося раніше, хоча радянський образ Шевченка як революціонера-демократа й походить від народництва, але — не українського, а "общерусского". Починаючи з середини XIX ст., Шевченкова ікона була включена до загальноросійського пантеону мучеників боротьби проти царату. Саме тому "прогресивні" росіяни так багато перекладали й видавали Шевченка, саме тому вдавалися масові "шевченківські" акції в Москві та Петербурзі 1912 року, тоді ж з'явилася вже згадувана праця А.Луначарського [Луначарскьий, 1961], а 1918 року — пам'ятники Шевченкові (правда, тимчасові) — поруч з Марксом, Бакуніним та Стенькою Разіним — поставили в Москві та Петрограді за "ленінським планом монументальної пропаганди". Російські "ліві", отже, не стільки "підступно використали" любов українців до "Великого Кобзаря" (хоча й це було, ясна річ), скільки щиро вважали його "своїм".

"Червоний Шевченко" від самого початку носив загальнорадянський характер, що визначилося кількома чинниками як кон'юнктурного, так і культурного походження:

- по-перше, він віддавна сприймався не-українцями в Росії як частина "общерусской" лівої культурно-політичної традиції; він писав як по-українськи, так і по-російськи, лаяв російського царя, панів, попів так гостро й дошкульно, як мало хто з "великоруських" літераторів;

- по-друге, він був генієм, та ще й ідеального — кріпацького — "соціального походження", тож якнайкраще надавався до ілюстрування ленінських схем "двох культур в кожній культурі";

- по-третє, включення українця й селянина до всесоюзного червоного "іконостаса" зміцнювало позиції режиму як серед українських "лівих", так і серед інтелігентів селянського походження;

- нарешті, важливий тактичний фактор — оскільки Шевченко не мав раціональної, логічно побудованої політичної чи філософської "програми", то його нескладно було шляхом всіляких цитатних препарацій та інтерпетацій приписати до будь-якої ідеології чи політичної течії (що на той час і продемонстрували практично всі українські суспільні течії).

Але окрім ідеологічного забезпечення нового, "червоного культу", розгорнулося й забезпечення матеріальне — творилася ціла інфраструктура "радянського Шевченка".

Постанова Президії ВУЦВКУ від 26.02.1921 "Про святкування пам'яті Т.Г.Шевченка" визначала:

"1. Оголосити 11 березня — день 60 роковин смерті геніального укр. поета і великого революціонера Т.Шевченка — Всеукраїнським святом.

...3. Доручити Наркомосвіті: а) негайно приступити до повного видання творів Шевченка і його біографії; б) поставити в усіх губерніяльних і повітових містах, а також у всіх великих селах пам'ятники Т.Шевченкові..."

Втім, як відомо, цього грандіозного плану виконати не вдалося — спершу коштів забракло, а згодом по всіх містах і навіть великих селах УРСР уже стояли монументи іншим культовим постатям.

У 20-ті роки в процесі творення "радянського Шевченка" спостерігаємо деякий різнобій. Москва на якийсь час наче забула про нього, в Харкові "націонал-комуністи" (як-от В.Коряк та А.Річицький) вели "боротьбу за Шевченка" переважно пропагандивного характеру, натомість у Києві науковці ВУАН, відбивши кілька ритуальних поклонів матеріалізмові та класовій боротьбі, продовжували об'єктивно досліджувати Шевченкову творчість.

Але, як ми вже знаємо, це тривало недовго. Спершу розгромили шевченкознавців ВУАН як націоналістів, а замість нього на авансцену вивели Наркомосівський Інститут Т.Г.Шевченка, що його тепер очолили знавці тісних звязків Шевченка з російською культурою та російськими ж революціонерами-демократами.

Коли ж щось у таких дослідників не складалося з фактами Шевченкового життя чи творчості, то тим гірше було для фактів — чинилося за іронічним рецептом Микити Шаповала ["Поет та юрба"]: "Обов'язково треба поправляти свого пророка! Бо він хоч і пророк, а все-таки і Перерепенко якийсь помилки в нього знайде і краще від нього скаже. Понімаю це і не протестую."

Але невдовзі й цих шевченкознавців було розгромлено — і виглядає, що погром не був випадковим: Москва вирішила не віддавати такої важливої справи, як Шевченко, в ненадійні малоросійські руки. І далі вже все відбувалося під пряму диктовку звідтам. Канонічним текстом для шевченкознавства на півстоліття стала давня лекція А.Луначарського "Великий народний поет". Цитата з цієї праці стала основоположною, недоторканою дефініцією Шевченка як поета й "революціонера-демократа": "Великий Шевченко тим, що він поет української нації, але ще сильніше тим, що він поет народний, а над усе тим, що він поет глибоко революційний і по духу своєму соціалістичний".

Однак публічна лекція, читана 1912 року на еміграції, попри очевидну заангажованість, навіть пропагандовість, була все-таки надто аналітичною, надто прив'язувалася до фактів — скажімо, не робила з Шевченка ані атеїста, ані вірного учня Чернишевського, тому й не стала, як цілість, фундаментом нового "радянського шевченкознавства" — ним

стали партійні "Тези до 120-ліття Шевченка" 1934 р., вже цілком пропагандивно-директивний документ, без жодного натяку на науковий аналіз та можливість дискусії.

І далі вже навіть серйозні вчені, як-от акад. О.Білецький, могли лише снувати якесь мереживо принагідних думок на берегах цих тез та лекції Луначарського: "...Укр. бурж. націоналісти силкувалися створити солоденький образ "батька Тараса", мужичка-самородка, який буцімто нічого спільного не мав з революційним рухом Росії. Вони змальовували його національно обмеженим відірваним від рос. культури.

...Тільки після Жовтневої революції з'явилася змога зібрати все, написане Шевченком, визволити творчість і особу великого поета від всіляких викривлень бурж. націоналістів та реакціонерів усіх гатунків. В результаті... вимальовалась гігантська постать Тараса Шевченка, соратника Чернишевського, Добролюбова та інших видатних діячів російської передової культури..." [Білецький, с. 14].

У 30-ті роки пожвавився процес творення інфраструктури нового культу — масовий випуск пропагандивних брошурок, найменування вулиць, колгоспів, пароплавів, встановлення пам'ятників. Втім, детальний опис усього цього під назвою "Вшанування й увічнення пам'яті Т.Г.Шевченка" зацікавлений читач знайде в першому томі ШС, ми ж відзначимо лише основні моменти. Перший великий пам'ятник Шевченкові — в Харкові, — встановлено лише 1935 року, коли столицю вже перенесли до Києва.

Потім у ході вшанувань та розбудові культу на три роки настала пауза, спричинена майже повним винищенням вищої партноменклатури УРСР. Але 1938 року про Кобзаря згадали — наближався ювілей. Постанова ЦВК УРСР від 5.07.1938 "Про заснування комітету по проведенню 125-річного ювілею з дня народження Т.Г.Шевченка" звучала значно скромніше за свою попередницю 1921 року: "...1. Організувати Комітет по проведенню 125-річного ювілею... в такому складі: голова — Корнійчук О.Є., заступник — акад. Тичина П.Г... 2. Доручити Комітету... намітити заходи для увічнення пам'яті Т.Г.Шевченка і широкої популяризації його творчості... 3. Вироблені Комітетом заходи внести для затвердження..."

Фактично ця постанова була лише місцевим "оформленням", додатком до написаного в Москві величного плану перетворення ювілея Шевченка на свято переможного соціалізму в окремо взятій країні та "сталінської дружби народів." Всі головні рішення приймалися саме в Кремлі. Скажімо, 5.03.1939 Президія ВР СРСР (не УРСР!) своїм указом присвоїла ім'я Шевченка Київським оперному театрові та університетові. Президія ВР Казахстану перейменувала Форт-Александровський на Форт-Шев-

ченко, а також надала ім'я Шевченка Казахській художній галереї, Аудикській аулраді, одному колгоспові, трьом школам, а також вулиці Лагерній в Алма-Аті.

6 березня 1939 р. на відкритті пам'ятника Шевченкові у Києві виступив новопризначений 1-й секр. ЦК КП(б)У М.Хрущов, який підкреслив, що "день народження великого поета-революціонера святкує увесь великий Союз, кожна братська республіка, кожна народність. Всі народи виражають свою вдячність і пошану великому поетові революціонеру-демократові.

...У день ювілею ми у великій сім'ї народів, сім'ї вольній, новій, згадуючи Тараса Григоровича Шевченка, можемо сказати, що думи, якими жив Шевченко, перетворені нами в життя" [Войнова, с. 17].

18 червня у Каневі, в присутності членів українського Політбюро й Уряду та 40 тис. звичайних трудящих відкрито пам'ятник Шевченкові на його могилі, із контроверсійним написом про "великого Фультона та великого Уатта".

Та найпишніше відбулося святкування 100-річчя смерті поета 1961 року — почалося з ухвали Президії Всесв. Ради Миру (листопад 1960 р.): "відзначити у всьому світі 100-річчя з дня смерті Т.Г.Шевченка, укр. письменника й художника." Вирішено 1961 рік оголосити шевченківським роком. Так воно й було — принаймні, у "прогресивній" частині планети, підконтрольній Кремлеві так само, як і Всесв. Рада Миру. Ювілейні комітети створено по всіх республіках та "країнах народної демократії", всюди відбулися урочисті засідання, виставки, концерти, лекції, виступи "письменницьких бригад".

Центром святкувань, цілком природно, була Москва. 10 березня там відбулося урочисте засідання, з Брежнєвим, Косигіним, Мікояном, Сусловим, Фурцевою та іншими вождями в президії. Були, звичайно, й "гості з України" — з промовою від них виступив голова правління СПУ Олесь Гончар. Не було лише головної постаті — "дорогого Микити Сергійовича", але 28 травня він приїхав до Канева, про що можна довідатися з тодішньої київської "Літгазети": "Урочисті незабутні хвилини... Глава Радянської держави прийшов поклонитись пам'яті великого поета революціонера-демократа Тараса Григоровича Шевченка, чиї мрії побудувати нову, вільну сім'ю втілив у життя радянський народ, керований і запалюваний Компартією та її ленінським ЦК." Поклавши вінок з аналогічним написом на стрічці, Микита Сергійович посадив поруч на алеї молодого дубка. ["Літ. газета", К.: 30.05.1961].

А ось як описує ці святкування В.Костенко у статті "Митці на могилі Шевченка": "Не будемо докладно розповідати про грандіозні святкові

торжества на Тарасовій горі у 1961 та 1964 рр., рівних яким не пам'ятає історія [sic!]. Скажемо лише, що хто бачив, як вже на десяту ранку за п'ять кілометрів від могили зупинявся транспорт (бо ні одна машина чи автобус не могли пробитися, таке було море, океан людей), як із Канівських гір спускалися люди, як проти Тарасової гори не видно було води від теплоходів, катерів, ракет, човнів..., як місто Канів було оточене палатками радянських і зарубіжних туристів, які приїхали, щоб у шанобі схилити голови перед великим сином України; хто, нарешті, бачив, як вся могила поетова була засипана квітами і вінками, ...той серцем відчув і зрозумів, ким є сьогодні для людськості великий син українського народу Тарас Шевченко" [З досліджень про Т.Г.Шевченка. — К.: 1968, с.131].

Постановою Ради Міністрів УРСР 20.05.1961р. встановлено щорічні республіканські премії імені Т.Г.Шевченка "для ще більшого сприяння дальшому розвиткові укр. рад. літератури, музики, образотв. мистецтва, театру й кінематографії" ["Рад. освіта", 24.05.1961]. За рік першими лауреатами стали О.Гончар, П.Тичина та П.Майборода.

До ювілею випущено багато видань Шевченка та про нього, 160 тис. плакатів, 130 тис. репродукцій портретів Шевченка, майже мільйон ювілейних поштових листівок. [ШС, т.1, с.30] Увесь цей час не забували й про пам'ятники — на 1961 р. в СРСР було 92 пам'ятники Шевченкові.

За радянські десятиліття відшліфувалася й система виховання мільйонів "вірних" культу "червоного Кобзаря". Якщо не в більшості українських родин, то в дуже багатьох вірші Шевченка дитина вперше чула від батьків, а його портрет вперше бачила на стіні рідної домівки. Тут, звичайно, навіть тоталітарна держава мала небагато можливостей для впливу й контролю, але все ж дещо робилося — скажімо, багато разів перевидавався відповідно препарований "Малий Кобзар" для дітей, що мав на меті навіть домашнє читання Шевченка спрямувати в "правильне річище".

Академік О.Білецький свою передмову до "Малого Кобзаря" (1961) починає так: "Безліч видатних людей дав світові радянський народ. Ніщо не перешкоджає в наш час будь-якій радянській людині здобути освіту, плідно працювати на ниві улюбленого діла..." — а далі йдеться про те, як тяжко довелося малому Тарасові за триклятого царату, і яким ґеніальним поетом та борцем за справу трудящих він всупереч цьому став-таки. Завершується передмова м'яко, але "правильно" пояснюючи радянському дитяті, що саме воно має засвоїти з Кобзаря: "...І для юного читача "Кобзар" давно став любимою книгою. Він навчає пізнавати життя, історію рідного краю, виховує любов до трудової людини і ненависть до її ворогів. Але не все, написане Т.Г.Шевченком, зрозуміле школярам. У "Малому Кобзарі" зібрано поезії, доступні учням 8-річної школи."

Якщо ж батькам забракло часу познайомити свою дитину з батьком Тарасом (а таких батьків в УРСР було чимало), то це надолужувала школа. "Шевченківський словник" докладно знайомить нас із тим, як "проходили" Шевченка в радянській школі і який образ поета формували:

"В 1-3 класах учні дістають початкові відомості про життя Шевченка й вивчають доступні їм твори поета. В 4-6 кл. у системі літ. читання увага приділяється ідейно-худож. аналізові творів поета ("Мені 13-й минало", "На панщині пшеницю жала", "Якби ви знали, паничі", "І золотої, й дорогої", у 6 класі — "Заповіт", "І виріс я на чужині", "Сонце заходить".

У цих класах, перед тим, як вивчати поезію Шевченка, учні спочатку читають уривки худож. творів, у яких зображено дитячі та юнацькі роки поета... Поезія Шевченка розглядається ...в щільному зв'язку з його революційною діяльністю. В старших класах... аналізуються найважливіші твори: "Думи мої, думи мої", "Катерина", "Гайдамаки", "Гамалія", "Три літа", "Сон", "Заповіт", "Кавказ", "Єретик", "І мертвим, і живим", "Наймичка", ..."Мені однаково", "Варнак", "Я не нездужаю", "Ісаія. Глава 35", "Світе ясний! Світе тихий", а також п'єсу "Назар Стодоля".

...Висвітлюється значення Ш. як основоположника української літератури, її революційно-демократичного напрямку... Учні довідуються, як високо оцінювали творчість Шевченка Чернишевський, Добролюбов, Герцен, Некрасов, Франко, Панас Мирний, Леся Українка, Луначарський, Горький та ін. письменники, як оцінював його творчість В.І.Ленін..." [ШЕ, т.1, с.113–115)]. Не дивно, що після такої багатолітньої обробки юних мізків ікона "революціонера-демократа" міцно, на десятиліття в'їдалася в їхню свідомість. І тільки загальній недовірі "простих радянських людей" до всього офіційного та потужній традиції родинного виховання національної ідентичності (особливо сильній у Галичині) ми завдячуємо тим, що режимові так і не вдалося зробити Шевченка цілком "своїм".

Однак певних успіхів тут було все-таки досягнуто, особливо в часи, коли загнивання радянського ладу ще не проявилося так помітно, як у 70-і роки. Цікавими в цьому відношенні є витримки з книги відгуків музею Т.Шевченка у Каневі, видані у "Книзі народної шани".

Не варто вважати ці відгуки спонтанними виявами почуттів — ті, хто їх писав, свідомо слідували певним конвенціям — подібно до того, як християнин, що отримав відповідне виховання, знає, як поводитися в храмі Божому, як хреститися, які слова повторювати за панотцем, кому кланятися, кому свічку ставити, а кому — ні. Отже, відвідувачі могили й музею "Великого Кобзаря", розкривши книгу відгуків, у більшості своїй роблять ось що:

а) дякують рідній Комуністичній партії та радянському уряду за те, що вони так добре бережуть пам'ять про великого поета-революціонера, борця за щастя простих людей;

б) радісно повідомляють Тарасові, що в нашій щасливій країні всі його заповіти здійснилися;

в) клянуться, що вони будуть достойні честі земляків генія й особисто житимуть за Тарасовими заповітами.

Поширені також типові туристичні подяки працівникам музею, особисті спогади про те, як автор запису визволяв тутешні місця від загарбників, захоплення красою дніпрових круч, щедрими нивами колгоспів тощо, — одним словом, те, що ми подибуємо в будь-якій книзі відгуків туристичної атракції. Втім, деякі записи настільки яскраві, що варті цитування:

“Все, що ти бажав, Тарасе, є тепер на оновленій землі. Згинули холопи, попи. Тепер робітники й селяни, що були кріпаками, як ти, Тарасе, керують вільною державою.” (Учитель дитбудинку, 1927 р.)

“Великій людині повинна бути велика честь і шана від тих, хто закінчив справу Тараса, скинувши гнобителів українського народу... Час вже збудувати великий пам'ятник великій людині. Про це подбають ЦК КП(б)У та Уряд...” (Перший секр. ЦК КП(б)У С.Косіор, 1935 р.)

“З дитячих років ми виховувались на твоїх творах. Вони вчили нас любити і ненавидіти, боротись за свободу трудящих, за справу, якій ти віддав усе життя. І ми прийшли на твою могилу поклонитись тобі, як рідному батькові, учителю, другу...” (Петро Пономарьов, 1946 р.)

“Дорогий Тарасе Григоровичу! У великій сім'ї радянській ти разом з нами будуєш комунізм!” (Підпис. 1954 р.)

“Дорогий Тарасе! ...Всі заповіти твої виконані... Україна твоя вільна в сім'ї братніх народів, і ми щасливі. Будемо берегти своє щастя і вічну пам'ять про тебе.” (Бондар, с.Веремiївка Полтавської обл., 1954 р.)

“Подивившись музей Шевченка, ми, мешканці Москви, зрозуміли, яку велику роль відіграла творчість Шевченка в революційному русі України і Росії. Ми дякуємо партії й уряду за те, що вони увічнили ім'я великого українського поета.” (1955 р.)

“Я, як прикордонник, клянуся на могилі великого Кобзаря Т.Г.Шевченка, що цей Союз Радянських Соц. Республік не вдасться похитнути ніякому ворогові!” (Н.Найдьонов, 1959 р.)

“Китайський народ глибоко шанує Шевченка за народність і революційність його творів, на яких ми навчаємось.” (Група студентів з Китаю, 1961 р.)

"Україна й Казахстан — два могутні дуби в нашому спільному саду СРСР! Дружба наших народів, закладена століття тому великим Кобзарем, зараз особливо тепла й непорушна." (Журналіст з Алма-Ати, 1962 р.)

"Ми, шість афганських спеціалістів, відвідали музей і могилу Т.Г.Шевченка ...і довідались про те, як його твори дорогі всім народам світу." (1965 р.)

"...Ми, олімпійці, обіцяємо не зганьбити пам'ять великого Кобзаря" (Учасники олімпійської збірної СРСР з гандболу, 1980 р.)

"Ми, колгоспники ланки Яременко Ганни Докіївни ... вклонилися могилі вірного сина українського народу... Твої мрії, Тарасе, здійснилися в нашому сьогоденні. Ми — щасливі радянські Катерини. Наші роботящі руки творять красу на щасливій колгоспній ниві, про яку мріяв ти, Тарасе..." (20 липня 1980 р.)

"Глибоко і радісно схвильовані зустріччю з живим, трепетним духом великого Кобзаря, чудового поета і художника Тараса Шевченка, котрий був, є і навіки залишиться видатним явищем нашої спільної вітчизняної культури." (Творча група журналу "Мурзилка", Москва, 1981 р.)

Візуальні зображення Шевченка

Досі йшлося переважно про вербальний ряд радянського культу Великого Кобзаря, а був же й ряд аудіо-візуальний: незліченні пісні та ораторії на його слова та про нього, кілька художніх фільмів (зокрема, "Тарас Шевченко" І.Савченка з С.Бондарчуком у головній ролі та "Сон" В.Денисенка з І.Миколайчуком в ролі Шевченка). Однак за розмірами тут явно переважає доробок образотворчих мистецтв.

Приступаючи до розгляду "образотворчої Шевченкіани", слід одразу ж вирішити для себе (й застерегти читача), що саме розглядатиметься — чи то сукупність присвячених Шевченкові творів образотворчого мистецтва sensu stricto, чи то лише певна частина (обмежена за якимось зрозумілим принципом) цієї сукупності, чи то вся тотальність візуальних зображень Шевченка в нашій культурі (серед яких більшість становлять, вочевидь, не твори "високого" мистецтва, а зразки популярної й масової культури); чи то, нарешті, візуальний ілюстративний ряд, який супроводжує вербальні міфологічні нарації про Шевченка як культову постать і, таким чином, становить не самостійне культурне явище, а лише складовий елемент, хоч би який масивний та значущий, загальної системи шевченківської міфології. Отже, в нашому випадку йтиметься про останнє, тобто візуальний аспект культу Шевченка, "ілюстрації" до міфологічних нарацій, пов'язаних із ним.

Ясна річ, у кожному з названих випадків підходи до розгляду, методи, критерії, інструментарій повинні бути специфічними. Скажімо, до "високомистецької" Шевченкіани цілком застосовними (хоча й далеко не достатніми) є методи конвенційного, в тому числі модерністичного мистецтвознавства; натомість для поп-культурної Шевченкіани вони непридатні — тут підійде інструментарій культурної антропології та сучасних культурних досліджень. Нарешті, вивчення візуального аспекта шевченківської міфології не може бути відокремленим від аналізу інших аспектів цієї міфології — її основних нарацій, її ключових ідеологем, втілених у постаті Шевченка ідеалів та цінностей тощо, — а отже, мав ґрунтуватися на тих самих підходах і засадах, що й цей аналіз.

Натомість змішування критеріїв та підходів неминуче породжує упередженість та недогляди: оцінюючи продукт масової культури за критеріями "високого мистецтва", ми неодмінно відкидаємо його, як "кіч", замість аналізувати його культурне й суспільне значення, тематику та цінності, які він відображає. З іншого боку, застосовуючи до елементу якогось культу (байдуже, релігійного чи національного) лише естетичні або раціонально-наукові критерії (і майже неминуче знаходячи в ньому шаблон та нелогічність), ми пропускаємо значно важливіше — а саме, сакральний зміст цього елемента, його роль і функцію в загальній системі даного культу.

Отже, не варто критикувати ритуальне дійство за те, що воно "шаблонне" й поступається за естетичним рівнем якому-небудь авангардному "перформенсу", так само нерозумно критикувати релігійний живопис (напр. зображення Мадонни з дитям) за "неоригінальність" композиції або основної ідеї.

Втім, усі ці засади нескладно сформулювати й виголосити, але значно складніше дотримуватися їх на практиці, і майже неможливо — у випадку такої "більшої за саму себе" постаті, як Шевченко.

Скажімо, ми вирішили в цьому нарисі обмежитися розглядом візуального аспекту шевченківської міфології. Однак виявляється, що більшість відомих і талановитих мистецьких творів, героєм яких є Шевченко (в т.ч. значна частина його власної художньої спадщини), настільки розтиражовані й розпопуляризовані, що їх сміливо можна розглядати як явище масової культури (подібно до Джоконди на пластикових пакетах чи футболках). З іншого боку, їхнє побутування та рецепцію в українській культурі (як радянській, так і пост-радянській) практично неможливо уявити поза всебічно інституйованим культом Шевченка.

Це переконливо показав, зокрема, Г.Грабович у двох статтях у часописі "Критика", присвячених візуальній Шевченкіані ("Советська альбомна Шевченкіана: колаж, bricolage і кіч" у №3 за 1998 р. та "Шевченко в

колажах і з кон'юнктурою: доба незалежності" у №10 за 1998 р.). Ці праці (а власне, одна праця в двох частинах) містять чимало влучних спостережень і глибоких висновків, з якими не може не погодитися об'єктивно налаштований читач; не викликає заперечень і підсумковий висновок: практично всі спроби останніх років "по-новому глянути" на Шевченка, зламати стереотипи радянських часів, виявилися лише спробами модифікувати існуючий культ і "перетлумачити" старі міфологічні нарації, "перелаштувати" ряд ілюстрацій до них у відповідності з новими ідеологічними вимогами доби "розбудови державності".

Однак сама "модальність" (вживаючи його ж термін) грабовичевої праці викликає сумніви: як вигдядає, автор застосовує для оцінки аналізованих ним видань та творів критерії, які до них малопридатні. Адже навряд чи варто критикувати колаж — за "колажність", альбом — за "альбомність", витвір поп-культури — за "кічуватість", а культове мистецтво — за "шаблонність", тим більше за "канонічність".

Інша річ, що українська культура за понад сто років, по суті, не спромоглася створити іншої, не-культової шевченкіани, позначеної оригінальністю та свіжим, "не з колін", поглядом на Шевченка. Ще сумніше, що в існуючому "культовому" мистецькому доробку (і тут я на 100% згоден з Г.Грабовичем) так мало справді вартісних творів "високої штуки", які не втрачали б свого значення, навіть вийшовши поза силове поле культу "батька Тараса".

Але на те, як то кажуть, на разі немає ради, тож будемо розглядати, що маємо, по можливості виключаючи із свого аналітичного інструментарію такі категорії, як "мистецька вартість", "оригінальність", "кіч", "шаблонність" та їм подібні, й шукаючи відповіді на питання, вже сформульовані раніше, при розгляді інших, вербальних та ритуальних аспектів Шевченкового культу.

Кілька слів про початки образотворчої Шевченкіани. Витоком і, на довгий час, основним струменем її була художня спадщина самого Шевченка, особливо його автопортрети та фотопортрети. Як переконливо показує Г.Грабович у згаданих статтях, Шевченко сам в останні роки життя свідомо й цілеспрямовано створював свій візуальний імідж як "мужицького пророка" — похмурого вусаня у кожусі та баранячій шапці. Цей образ виникає спершу на фотографіях, а потім — знаходить розвиток у графічних та олійних працях Шевченка, перш ніж "розтиражуватися" нащадками. Г.Грабович пише: "Шапка та кожух не домінують ні в автопортретах, ні на знімках, а проте вони промовисті. Їх семіотика й символіка підкреслює роль "батька", "кобзаря", недавнього політв'язня (наша доба назвала б — "дисидента"), яка вже припала поетові і яка щораз то більше стверджувалася в "передових" колах як українського, так і загальноросій-

ського суспільства. Немає сумніву, що Шевченко усвідомлював свою роль духовного, морального лідера. Шапка та кожух уписуються в цей образ, в цей image, нюансами автентичного пережиття, органічного зв'язку з тим народом, речником якого він уже став" ["Критика", №10, 1998, с.13].

Однак якщо існував цей свідомо сконструйований імідж (який, утім, кількісно "не домінував" серед Шевченкових фото- та автопортретів), то чому б не припустити, що були ще й інші свідомо сконструйовані, але непопулістські іміджі? Наприклад, того самого 1860 р. Шевченко гравірує "Автопортрет із свічкою", на якому зображує себе років на двадцять молодшого. Створено цей офорт нібито за давнім автопортретом, написаним більш-менш в один час із відомим "Автопортретом з пером і блокнотом" 1843 р. та олійним автопортретом 1840 р., з якими його дуже цікаво порівнювати. Наприклад, на малюнку пером 1843 р. бачимо худенького юнака із скуйовдженим волоссям, який повернув до нас обличчя, відірвавшись від роботи. Його чіпкий, проникливий погляд природженого художника ніби схоплює все, що бачить, а рука тут же передає паперові. На офорті 1860 р. ми бачимо ніби те саме молоде обличчя, але зовсім інший образ: перед нами не художник з чіпким оком, а молодий поет-пророк, який дивиться не стільки на нас, скільки крізь нас, в далечінь часу, "прозираючи майбутнє" (а перо готове тут же зафіксувати це прозріння на папері). Запалена свічка в лівій руці немов би кидає "промінь світла в темне царство"... Символіка портрета, як бачимо, досить прозора ("Міф нічого не приховує," — писав Р.Барт), що не заважає йому бути чудовим мистецьким твором (як, втім, і малюнку 1843 року). Промовистим виявляється обрання саме цього з-поміж "юнацьких" автопортретів для гравіювання — себто для тиражування, хай і невеликого.

Отже, бачимо цілеспрямоване творення не одного, а принаймні двох іконописних образів — по-перше, "пророка-патріарха", "батька українства"; по-друге, "юного генія" (і теж пророка, але спрямованого не в священне минуле, а в незнане майбуття).

До певної міри проміжну позицію між цими двома образами посідає ще один, також започаткований самим Шевченком, але цілком оформлений уже після його смерті. Бачимо цей образ на кількох фотографіях 1858-1860 р. (зокрема, на фотопортреті роботи І.Досса 1858 р., за яким через 30 років І.Рєпін зробив широковідомий олійний портрет поета), на фотопортреті І.Гудовського 1959 р., нарешті, на знаменитому офорті "Автопортрет у білому костюмі" (1860). Скрізь бачимо літнього лисого чоловіка з великим, нахиленим трохи вперед чолом, із пронизливим поглядом з-під насуплених брів — просто на глядача. Шевченко скрізь убраний у звичайний, "неекзотичний" одяг — костюм, краватка, на деяких фото навіть капелюх та ціпок у руках. Ніякого кожуха, шапки, чи там вишиванки.

Так само немає символів поетичного ремесла — пера чи запаленої свічки. Це вже не байронічний натхненний юнак, але й не мужицький “батько Тарас”. Втім, лаконічний антураж компенсується поставою голови, виразом обличчя, особливо — очей. Але з іншого боку, в цьому образі поєднується — образ радше зрілого мислителя й лідера, аніж натхненного поета чи “мужицького батька”. Нарешті, як у жодному іншому з Шевченкових іміджів, тут виопуклюються такі грані цієї героїчної постаті, як пророчий дар і мучеництво. Недарма саме такий образ Шевченка бачимо в перших присвячених йому мистецьких творах — скажімо, в погрудді Ф.Каменського (1862).

А від мислителя-лідера, пророка-мученика — один крок до “революціонера-демократа” (принаймні, у візуальному плані це потребує лише більшого акцентування певних рис). Саме таке акцентування бачимо у відомому репінському портреті Шевченка (1888), зробленому, вочевидь, за фотопортретом І.Досса. У порівнянні з останнім, поет у Рєпіна виглядає старшим, змученим, але гордим і суворим. До речі, через кільканадцять років Рєпін взяв участь у конкурсі проектів на пам'ятник Шевченкові в Києві, куди подав проект знову-таки “бунтівливого” забарвлення.

Отже, першим, у певному сенсі основоположним внеском у творення візуального супроводу міфологічних нарацій про Шевченка стала його власна мистецька творчість, невдовзі по його смерті сакралізована мало не цілком услід за поетичним доробком. Однак розбудова такого “відеоряду” не може обмежитися самими лише образами-портретами головного героя. Умовно кажучи, візуальний ряд міфологізованої нарації про героя здебільшого являє собою щось на кшталт традиційної православної ікони святого “з житієм”: у центрі розташовується велике зображення святого, а обабіч нього — ряди менших картинок із зображеннями ключових епізодів його “житія”. Таким чином утворюється щось на кшталт “комікса”. При цьому на менших картинках якихось тонкощів у передачі образу головного героя шукати даремно — головне, щоб він був легко впізнаваним, а сюжет (чи, власне, фабула) — легко прочитуваним і повчальним.

Процес накопичення “житійного” образотворчого матеріалу навколо вже існуючих кількох ключових образів Шевченка-національного пророка розпочався одразу по смерті поета — власне, із замальовок його похорон, поетового обличчя на смертному одрі та ін. У 1880-х роках додалася серія малюнків К.Трутовського, які зображували епізоди поетового життя (від дитинства до зустрічі з постарілою сестрою незадовго до смерті) й були опубліковані як ілюстрації до популярної брошури Є.Григорової “Шевченко. Биография для юношества” (М., 1895).

Провідні російські художники того часу — Крамськой та Рєпін створюють живописні портрети Шевченка (відповідно 1871 та 1888 р.), копії

та репродукції з яких на десятиліття стануть найпопулярнішими, поруч із автопортретами, зображеннями "Великого Кобзаря". В Галичині також не пасли задніх — тоді ж К.Устиянович малює велике полотно "Шевченко на засланні", композиція якого фактично повторює композицію хрестоматійного "Христа в пустелі" Крамського (втім, невідомо, наскільки знайомий був галичанин Устиянович із творчістю Крамського, але Євангелію він точно знав); Іван Труш робить портрет Шевченка, який дуже нагадує рєпінський — чи, власне, його прототип — фото І.Досса.

Були й міфологічно-мистецькі курйози: наприклад, спроба О.Куриласа "синтезувати" всі згадані вище іконописні іпостасі "Великого Кобзаря" в одній "універсальній" іконі (полотно "Дивлюсь, аж світає..." 1918 р.): тут вам і "мужицький батько" (кожух, шапка), і геній поезії (гусяче перо в руці), і провидець-революціонер (Тарас, приставивши ліву долоню "козирком" до лоба, ніби вдивляється в грядущі революційні події 1918 року). У порівнянні з цим наївним міфо-символізмом пізніша пропагандистська шевченкіана В.Касіяна чи М.Дерегуса видається мистецькими шедеврами.

В роки пожвавлення підросійського "українського життя" після 1905 року з'являлося чимало популярних брошур, поетичних збірок, вітальних листівок, нотних збірників та іншої масової продукції із зображеннями Шевченка, — і практично все це були більш чи менш вдалі відтворення котрогось із пізніх автопортретів Шевченка (в шапці й кожусі або без них) або ж репродукції згаданих портретів Рєпіна та Крамського. Зображень молодого Шевченка серед них практично не зустрічаємо — в масовій свідомості надовго запанував старий вусатий "батько Тарас". Як ми знаємо, вже тоді цей домінуючий образ викликав протести "хатян" та Михайля Семенка.

Так само невеликий вибір варіантів (шапка й кожух або ж суворо нахилена вперед лисина) пропонували практично всі, реалізовані й нереалізовані, проекти пам'ятників Шевченкові, яких немало з'явилося в ті роки, спершу у зв'язку з конкурсом на пам'ятник у Києві (1910-1914), а потім — під час здійснення "ленінського плану монументальної пропаганди". На Київський конкурс представив свій проект також І.Рєпін, коментуючи його так: "...неволя, кайданы. Таким всегда является мне образ твой. Крепостным ты был апостолом свободы, рабам ты равноправным был, народу — другом верным" ["Держ. музей Т.Г.Шевченка", 1989, с.13].

А після революції з'явилися пам'ятник роботи Кавалерідзе в Ромнах, гіпсові статуї в Москві та Петрограді, два проекти І.Рашевського для Чернігова (один у шапці й кожусі, другий — невелике погруддя); нарешті, на Чернечій горі замість давнього хреста теж поставлено бюстик. У шапці.

Як ми знаємо, протягом 20-х років в українській культурі відбувалася так звана "боротьба за Шевченка". Тоді співіснували (хоча й далеко не мирно) різні, часто конкуруючі ідеологічні підходи до ролі й значення Шевченка, різні міфологічні нарації. Отже, рано чи пізно мусило з'явитися й візуальне оформлення цих нарацій та ідеологем. Бачимо, як у ці роки йде стихійне "намацування" нових образів національного генія, і тут знаходимо чимало оригінальних, справді талановитих праць — наприклад, серія ілюстрацій до "Кобзаря" бойчукіста В.Седляра (1931), портрет Шевченка пензля Ф.Кричевського (1929). Однак на початку 30-х такі пошуки пішли лише в одному, дозволеному згори напрямку, а саме — вписування образу Шевченка в нові, радянські міфологічні побудови. Цікавою в цьому сенсі є графічна робота В.Касіяна "К топору зовите Русь" (1934). Цей талановитий випускник Празької мистецької академії, опинившись в УРСР, швидко зрозумів, "звідки вітер дме". Згаданий малюнок 1934 року добре демонструє "творчі пошуки" нового радянського канону шевченкіани, який би показував поета, як "революціонера-демократа", друга й соратника Добролюбова і Чернишевського. На малюнку ми бачимо три мужні профілі згаданих персонажів на тлі розвіяного прапора з написом "К топору зовите Русь!". Композиція є повторенням канонічного зображення "комуністичної трійці" — Маркса, Енгельса, Леніна (а воно, в свою чергу повторює композицію відомої пам'ятної медалі з профілями п'ятьох повішених декабристів — "мучеників свободи").

На малюнку Касіяна Шевченко стоїть третім — трохи позаду і нижче, аніж російські "старші брати", і вже в цьому — символіка відведеного йому місця в новій загальнорадянській міфології, власне — в "міфові про дружбу радянських народів" (докладніше про нього — див. нарис "Богдан Хмельницький" у цій книжці).

Однак іконописна схема, застосована В.Касіяном, не знайшла продовження в радянській міфологічній іконографії — можливо, через те, що символічно ставила трьох літераторів-демократів (але не марксистів) занадто високо, нарівні з вождями світового пролетаріату. Отже, обережний пошук нового канону тривав протягом 30-х років. Свідченням цього є історія спорудження перших великих пам'ятників Шевченкові у Харкові та Києві.

Харківський пам'ятник Шевченкові споруджувався за рішенням бюро Харківського окркому КП(б)У від 1930 р., але з п'ятирічним запізненням — 1935 року, коли столицю вже перенесли до Києва.

Проект М.Манізера (Ленінград) та І.Лангбарда (Москва) схвалено за результатами Всесоюзного конкурсу, але далеко не одразу. Проект-переможець був уже третім варіантом, представленим цими авторами. В. Єрмонська так описує процес пошуку відповідного візуального образу:

"...Первый его [Манизера] вариант проекта памятника (1930) представлял собой еще довольно условную композицию с элементами конструктивизма, свойственными тому времени. На круглом пьедестале, окруженном кубами, возвышалась огромная голова поэта.

...На второй конкурс М.Г.Манизер представил совершенно новую и более реалистическую композицию. Поэт во весь рост стоит на пьедестале, украшенном барельефом с передней стороны. Барельеф изображает героиню Шевченко "Катерину" с ребенком на руках.

Но и это решение не удовлетворяет вполне ни автора, ни жюри конкурса, и Манизер делает третий проект, архитектурную часть которого решает снова И.Лангбард. Этот вариант и был принят и после некоторой доработки осуществлен в 1935 г." [Ермонская, с. 232–233].

Тепер уже замість барельєфів постамент висхідним півколом оточують численні скульптурні постаті селян, селянок, гайдамаків, революційних солдатів і навіть комсомольців.

Для постатей селян, солдатів, робітників та колгоспників позували найвідоміші українські актори Н.Ужвій, А.Бучма, І.Мар'яненко. Всі скульптури відлито з бронзи в Ленінграді. Автор згадував: "Я поставив перед собою завдання у постатях, що оточують п'єдестал, подати ряд образів революційних борців України. ...Наростаюча складність групування приводить до заключної урочистої групи сучасних Шахтаря, Комсомолки і Колгоспника" [Фургайло, с. 41-42].

А В.Єрмонська стверджує: "...Скульптор сумел правильно понять [sic!] задачу исторического произведения. В его монументе — изображение не только исторического прошлого, но и образов современной социалистической Украины, обьединенных логикой исторического развития, воплощение борьбы народа в прошлом и его победы — в настоящем.

...Величав и монументален сам Шевченко. Гневным взором и жестом руки он как бы проклинает гнет прошлого, оставаясь в представлении зрителей революционным поэтом прежде всего" [Ермонская, с. 232–235].

Отже, бачимо ту саму схему образу "святого з житієм", тількя спроектовану в новий медіум — монументальну скульптуру: центральний образ — угорі на постаменті, а супровідні "ілюстрації" — півколом навкруг постаменту. Але "житіє" народного героя тут уже замінене історичним шляхом "у світле майбуття" самого Народу.

Невдовзі тому самому Манізеру, вже без конкурсу, доручено створення пам'ятника в "новій" столиці УРСР — Києві:

"Первый вариант киевского памятника ...представлял собой суровый утес, на котором стоял в шубе й шапке Шевченко, у подножия утеса, по

его уступам располагались разнообразные типы старой крепостной Украины. Здесь были и впряженные в ярмо рядом с волом крестьяне, и крепостная женщина, и осужденный на каторгу, закованный в цепи ссыльный, по которому рыдала жена, и бедняк, грозивший кулаком самому небу, выражая свой гневы и возмущение" [Ермонская, с.236].

Однак часи "мужицького поета", вочевидь, минули — слід будо підкреслювати Шевченкову "революційність", а не мужицькість: "...Следующие варианты придавали все более динамический характер скале, среди окружающих фигур нарастала и усиливалась тема протеста... Последний вариант, появившийся в феврале 1937 года, развивал и уточнял драматическое действие группы, в которой усиливались две темы: "угнетенных" и "восставших"...

...И над всем этим возвышался неподвижно-величавый Тарас Шевченко, олицетворяющий собой приговор истории проклятому прошлому. (...) Этот вариант статуи и был осуществлен. Требовательный к себе мастер, однако, отказался от остальных фигур на пьедестале, решив не повторять сходную композицию харьковского памятника и остановиться на изображении одной фигуры поэта, которая действительно удалась лучше всего" [там само, с.236–237]. Нам залишається подякувати талановитому скульпторові, який зумів і задовільнити ідеологічні вимоги, і зберегти творчу вимогливість до самого себе: постать Шевченка у київському пам'ятнику справді "удалась лучше всего".

Радянська образотворча Шевченкіана вражає розмірами: багато десятків великих станкових полотен, десятки скульптур, сотні графічних праць, тисячі книжкових ілюстрацій, поштових листівок та плакатів... Здається, немає жодного відомого епізода з поетового життя, який не "проілюстровано" картиною, малюнком, гравюрою чи хоча б книжковою ілюстрацією. Ось лише деякі з них, відібрані до альбому "Тарас Шевченко. Життя і творчість у документах, фотографіях та ілюстраціях" [К.: "Радянська школа", 1991]: "Тарас із сестрою Катериною", "Тарас мандрує разом з дідом", "Малий Тарас серед чумаків", "Тарас-пастух", "Малий Тарас слухає кобзаря", "Тарас носить воду школярам", "Тарасова наука у дяка", "Тарас шукає долі", "Енгельгардт карає Тараса за малювання", "Тарас слухає поезії Пушкіна", "Зустріч Шевченка з Сошенком у Літньому саду", "Молодий Шевченко у Брюлова", "Вручення відпускної Шевченкові", "Шевченко серед київських студентів", "Шевченко серед селян" (картин з такою чи подібною назвою існує близько десятка, з огляду на особливу важливість теми "єдності поета й народу"), "Шевченко в казематі", "Шевченко на допиті", "Шевченка везуть на заслання", "Шевченко в казармі", — і так далі, аж до картини "Похорон Шевченка в Києві" (на

якій селяни йдуть за труною поета приблизно так, як пролетарі в бій з буржуями на картині О.Дейнеки "Оборона Петрограда").

Про масштаби радянської шевченкіани свідчить і те, що в ювілейній Шевченківській виставці у Києві в березні 1961 р. брало участь понад 600 митців, експоновано понад 1000 праць. До ювілею 1961 р. випущено багато видань Шевченка та про нього, 160 тис. плакатів, 130 тис. репродукцій портретів Шевченка, майже мільйон ювілейних поштових листівок [ШС, т.1, с.30]. Увесь цей час не забували й про пам'ятники — на 1961 р. в СРСР було 92 пам'ятники Шевченкові.

На наступній великій ювілейній виставці (березень-травень 1964) вже виставлено понад 2000 праць від 1200 учасників (втім, тут уже з'явився чималий розділ "сучасної теми", де експоновано такі шедеври, як "Свято в селі Моринці", портрети Героя Соціалістичної Праці Н.Заглади та Фіделя Кастро).

Однак при уважному розгляді виявляється, що ця всеохопність — ілюзорна. Виразно домінують кілька тем: тяжке дитинство і юність поета, його ув'язнення й заслання, його дружба з російськими "революціонерами-демократами", нарешті, "центральна" тема — Шевченко й народ. Існує кільканадцять картин із назвами на кшталт "Шевченко серед селян", або "Шевченко серед кріпаків"; кілька епохальних полотен різних авторів на тему "Шевченко серед російських революціонерів-демократів" і т.д.

Щодо найпопулярніших тем з періоду дитинства, то нараховується кільканадцять картин, малюнків, "народних" скульптур за мотивами вірша "Мені 13-й минало" (серед них — кілька авторських варіантів картини Їжакевича). Десятки праць змальовують тяжкі роки заслання в азійських степах. Але, з іншого боку, — важливі періоди та аспекти поетового життя зовсім не висвітлені. Це, передусім, "світське життя" Шевченка в Петербурзі та в його поїздках по Україні (коли поет, як відомо, значно більше спілкувався з поміщиками, аніж із кріпаками). Даремно було б шукати серед сотень картин і малюнків хоча б одного, який би показував щось із життя "ордену мочеморд". Не агіографічна тема, що й казати.

Темі Кирило-Мефодіївського товариства присвячено, по суті, однеєдине полотно І.Філонова (1963), на якому Шевченко стоїть із стиснутими кулаками і щось різко говорить набурмосеному Кулішеві, а решта братчиків стоять довкола і слухають, як заворожені. Натомість цілий великий розділ ювілейної художньої виставки 1961 р. зайняли "твори, що зображують Т.Шевченка у колі його видатних друзів, розкривають його ідейні та творчі зв'язки з братніми культурами" ["Всенародна шана", с.448]. Серед цих "видатних друзів" домінували, ясна річ, не всілякі Куліші з Костомаровими, а Чернишевський та Добролюбов, Брюлов та Щепкін, та ще Айра Олдрідж — репрезентант поневолених чорношкірих аме-

риканців. І хоча Щепкіна і Олдріджа Шевченко справді щиро любив і поважав, але одверту тенденційність видно неозброєним оком.

Радянську шевченкіану творили, як уже зазначалося, сотні авторів протягом десятиліть. Але було серед них кілька художників, які забезпечили основну і, як бачиться, найвідомішу (бо найширше розтиражовану) частину цієї шевченкіани. Це все — люди заслужені, титуловані: народні художники СРСР, лауреати урядових нагород та держпремій, керівники Спілки Художників (у різні роки) В.Касіян та М.Дерегус, народні художники УРСР І.Їжакевич та Г.Меліхов. Шевченківська тема в їхній творчості посідала поважне місце поряд із "Лениніаною", працями революційної тематики, зображеннями подвигів будівників Дніпрогесу, ХТЗ та повоєнних відбудовувачів народного господарства.

Напр., Василь Касіян (академік Академії мистецтв, Герой Соціалістичної праці) одразу ж по переїзді 1927 р. з Праги (де вчився) до УРСР почав продукувати твори на теми Дніпрельстану та "Арсеналу", ХТЗ та штурму Перекопу, "багато працював над образом Леніна" ["Словник художників України", с.98], — інакше кажучи, брав активну участь у творенні візуального ряду нової радянської міфології, тож тема Шевченка органічно увійшла у творчість Касіяна. Ще у 20-і роки він створив ілюстрації до "Кобзаря", у 30-і проілюстрував популярну біо-белетристику про Шевченка — "Тарасові шляхи" О.Іваненко та повість С.Васильченка "В бур'янах". Створив цілу низку графічних портретів Шевченка (найвідоміший — гравюра 1960 року, на якій бачимо суворий профіль поета на тлі сцени селянського повстання і яка, розтиражована, перетворилася на такий собі візуальний символ "поета-революціонера"). Пропагандивно-популяризаторський, зорієнтований на формування масової свідомості характер Касіянової "шевченкіани" видно не лише в тематиці (домінують образи тяжкого поетового дитинства, єдності з народом та з російськими революціонерами-демократами), але й у суто технічних, медіальних аспектах: орієнтація не на станковий живопис, а на графіку, особливо — на книжкову ілюстрацію, плакат, листівку. Зокрема, в роки війни Касіян створює серію плакатів "Гнів Шевченка — зброя перемоги", які, коли вірити "Шевченківському словникові", друкувалися також у формі невеликих листівок і скидалися з літаків над окупованою територією України.

У певному сенсі, саме праці таких "генералів соцреалізму", як Касіян та Дерегус, якнайінтенсивніше тиражовані й поширювані, створювали в масовій свідомості образ "радянського Шевченка" (див. про це детальніше у [Владич]).

Ще кілька зауважень щодо дуже популярної серед ілюстраторів поетового життя теми дитинства і юності. На непропорційно велике місце,

приділене цій темі, вказує Г.Грабович, стверджуючи: "Суть, гадаю, ...в самому фокусі на дитинство і юність, бо йдеться про символічну, але мало приховану, вельми послідовну та планомірну інфантилізацію і про контроль над об'єктом, "дитиною" — яку вона дає. ...Що це досконало вписується в поетику, тобто семіотику тоталітаризму — річ давно відома. (...) Саме в цьому найпромовистішому, підсвідомо емоційному, популярному, масовому візуальному плані відбувається зсув, взаємопроникнення генія і недозрілості, неповноти, дитинства" ["Критика" №3, с.27].

У цих словах багато слушного, але вони потребують деяких уточнень. По-перше, трактування "об'єкта як дитини", як незрілого, притаманне не тільки й не стільки тоталітаризму, скільки будь-якій патерналістській моделі комунікації (див. відому типологію Р.Вільямса). Отже, адресат своїх культурних послань — Народ, — трактували як незрілий не лише зловредні більшовики, а й практично уся дореволюційна українська інтелігенція — народницька, просвітянська. По-друге, сам Шевченко у своїй "Автобіографії" більшість місця відводить описові дитячих і юнацьких років, — виходить, звинувачення в upupieniu слід адресувати спершу самому Кобзареві, а тоді вже Сталінові. По-третє, тема становлення юного героя посідає важливе місце в більшості агіографій — згадаймо "Ісуса-младенця", який змайстрував хрестика з двох паличок, або кучерявого щокастого Володю Ульянова на жовтенятських "зірочках" та в повчальних оповіданнях М.Зощенка, і ще сотні прикладів.

Але слід погодитися з Грабовичем, що має величезне значення, в яких саме контекстах зображується юний герой: є принципова ідеологічна різниця між, скажімо, хрестоматійною картиною "Мы пойдем другим путем", яка колись висіла в кожній радянській школі, та полотном Г.Меліхова "Тарас Шевченко у Брюлова", що його блискуче аналізує Г.Грабович. У першій юний герой самостійно "оволодіває істиною", у другій — приходить учитися до "старшого брата".

Однак зовсім не ця тема ("незрілість" і "учнівство" по відношенню до великої російської культури) домінує в зображеннях поетового дитинства і юності. На перших місцях стоять, на мій погляд, ідеологеми, які є ключовими для міфологічного образу Шевченка взагалі — "тяжкої долі" (мучеництва, зазнаного змалку гноблення); "єдності з народом" (Тарас — плоть від плоті українського селянства); бунтарства (на багатьох ілюстраціях — відома з "Автобіографії" сцена помсти п'яному дячкові та епізод покарання юнака Енгельгардтом), врешті, потяг до мистецтва й поезії (лідер за кількістю реалізацій тут — зображення малого Тараса, який у бур'яні "списує Сковороду").

Особливо люблять сюжет з малим Тарасом-пастушком (за свідченнями фахівців-етнографів) так звані "народні майстри". Тут образ май-

бутнього національного пророка зливається, вочевидь, із архетипальним образом Христа — "доброго пастиря" з ягнятком на руках.

Втім, образ Шевченка в так званому "народному мистецтві" радянських часів заслуговує окремого детальнішого аналізу, на який ми тут не маємо місця, тож обмежимося кількома спостереженнями.

Мало не в кожній українській домівці можна побачити як не портрет вусатого чоловіка в шапці й кожусі, то декоративну таріль на стіні чи в "стінці" з тим самим обличчям, чи хоча б привезеного з Трускавця кухлика для мінеральної води "Нафтуся", де з одного боку — вищезгаданий вусань, а з іншого — майстерно зроблений напис "Привіт з Карпат". У всіх цих предметах "ужиткового мистецтва", що безперечно належать до сучасної української поп-культури, примхливо переплелися: незнищенна ікона "батька Тараса" з традиційної української народницької міфології та вбитий в наші голови старанними вчительками образ "революціонера-демократа", борця за щастя простолюду, з міфології радянської. Показовим у цьому сенсі є виготовлений відомими народними майстринями І.Литовченко та М.Литовченко килим "Т.Г.Шевченко"(див. кольорову вклейку XXVII до другого тому "Шевченківського словника"): посередині — Тарас Григорович у позі Нерукотворного Спаса, en face, в сорочці-вишиванці. Обабіч нього (як щитодержці на "великих" ґербах) — дві українські жінки (адже Кобзар талановито показав долю нашої жінки). Ліворуч — українка "дожовтнева", боса, обв'язана сірою хусткою, сумно похилена; праворуч — "радянська": у вінку з червоними стрічками, в червоних сап'янцях, керсетці, гордо випростана, в руці тримає квіти (для шанованого нею Кобзаря).

Втім, окрім гербоподібності, бачимо в цьому витворі штуки ще й давно знайому схему ікони "з житієм": довкола кожної з жінок віялом розташовано картинки чи то сценки з українського життя відповідної епохи, цілком очевидно паралелізовані, так що кожній сценці дожовтневій відповідає (за тематикою та за композицією) радянська. Дожовтневі: а) селянське повстання, горить панський маєток; б) стара, напіврозвалена хатинка під ледь похиленою тополею; в) жінки "на панщині пшеницю жнуть": на них нагаєм замахнувся верхівець-посіпака; г) "реве та стогне Дніпр широкий" під кручею, на якій вітер "верби гне високі"; д) сумно бреде кобзар з поводирем; е) селянського сина беруть у рекрути, поруч невтішно ридає мати. Радянські картинки: а) сталевари в мужніх позах варять сталь; б) ошатне "колгоспне село" з будиночками та корівниками; в) колгоспниці у позах статуй з фонтану на ВДНГ гордо підносять над головами великий сніп пшениці; г) ГЕС на Дніпрі; д) тато, мама та син-піонер, випнувши груди, простують у світлу даль; е) шахтарі в позах, аналогічних до сталеварських, рубають вугілля відбійними молотками.

В роки перебудови уявлення інтелектуальних еліт про те, як має виглядати національний герой і "основоположник національної культури", в черговий раз увійшли в суперечність із стереотипними "іконами" Шевченка. Такі провідні літератори, як І.Драч або О.Забужко, і не вони одні, неодноразово закликали "зняти з Шевченка оту баранячу шапку" або "не робити з нього старого діда" (див. докладніше про це у статті Грабовича ["Критика", №10, 1998]. Однак уже перші місяці державної незалежності піднесли візуального Шевченка до нового статусу — після розпуску КПРС численні його портрети миттю прикрасили стіни чиновницьких кабінетів, почеплені на тих самих гвіздках, де ще кілька днів тому висіли портрети Леніна.

Це були, як неважко здогадатися, наші давні знайомі — зображення літнього суворого чоловіка в шапці й кожусі...

Що схеми, сформовані десятиліттями розбудови індустрії "радянського Шевченка", панують над умами митців донині, видно хоча б з пам'ятника Шевченкові у Львові (скульптори В. і А.Сухорські, арх. Ю.Диба, Ю.Хоромей): статую Т.Шевченка, поставлену 1992 року, було доповнено 1996 р. "хвилею національного відродження" — досить недолугим повторенням концепції харківського пам'ятника 1935 р.: замість ряду статуй "гнаних і голодних" на барельєфах львівського пам'ятника бачимо галерею мучеників та героїв боротьби за українську державність.

Отже, як бачимо, модель "ікони з житієм" і досі живе в образотворчій шевченкіані.

* * *

Спробуймо зробити кілька найзагальніших підсумків щодо ролі й символічно-ціннісного значення Шевченкової постаті й творчості в українській культурі та національній ідеології.

Передусім — від середини XIX ст. й дотепер — Тарас Шевченко був і залишається центральною постаттю в сучасній українській культурі; у певному сенсі, її основоположником і "нормою, якою завжди нормувалася" (вживаючи визначення Грушевського щодо ролі постаті Хмельницького для української державної ідеї) українська національна культура. Варто зауважити: тут не йдеться про те, чи ми погоджуємося з поглядом, що поруч із Шевченком в нашій культурі й досі поставити нікого, чи що він справді був основоположником сучасної української літератури, літературної мови, модерної національної ідеї тощо — йдеться про те, що таким його вважає загальна думка, таким є місце, відведене Шевченкові в "топологічному просторі національної культури" (Ю.Лотман).

Тож не дивно, що будь-яке концептуальне осмислення (переосмислення) самої парадигми української культури майже неминуче розпочи-

нається з "нового тлумачення" ролі й значення Шевченка. Куліш та Костомаров, Франко та Драгоманов, Євшан та Єфремов, Коряк та Річицький, Хвильовий та Семенко, Донцов та Маланюк, а в пізніші часи — Драч та Сверстюк, Дзюба та Грабович, і ще чимало відомих імен — усі в своїх ідеологічних та культурологічних побудовах неодмінно "бралися за Шевченка", за "нове прочитання" його творчості, біографії, світогляду.

Більш як столітня традиція регулярних "нових прочитань" виокремила кілька силових вузлів, концептуальних "каменів спотикання", довкола яких здебільшого й велися дискусії — чи, власне, "переосмислення". До таких "вузлів" належать: Шевченкова "народність", його "релігійність" (або ширше — "світогляд"); його "культурність" ("освіченість", "цивілізованість" чи, навпаки, "стихійність"); врешті, його "національно-політичні погляди" (особливо — його ставлення до ідеї української національної незалежності та до Росії). Зупинімося потроху на кожному з цих "вузлів", підсумовуючи все те, що так чи інакше вже згадувалося тут раніше.

Отже, народність. Така характеристика майже неодмінно застосовувалася до Шевченкової поезії, особливо ранньої, але смисл її досить сильно змінювався з часом та зміною уявлень про сам "народ". Для Костомарова та Добролюбова "народність" означала передусім близькість поетової естетики, світогляду, навіть стилістики до "простонародних" — тобто до фольклору та селянського світогляду. Ця "народність" була здатністю "говорити від імені простого народу", адекватно виражати його погляди та інтереси, тому вже в радянські часи з неї цілком природно розвинулася концепція Шевченкової народності як усвідомлення й геніальне вираження "глибинних інтересів трудового народу" — отже, як одна з граней Шевченкової "революційності". Таким чином, коли "народність по-народницьки" була синонімом "мужичості" (й викликала несприйняття та протести таких елітистів, як Маланюк та Хвильовий, що тепер відлунюють у заклику Оксани Забужко "зняти з Шевченка оту баранячу шапку!"), то "народність по-радянському" була синонімом "революційного демократизму" (що знов-таки викликало спротив у того ж Маланюка, який, стверджуючи Шевченка як символ і натхненника національної революції, на "народ" одначе дивився як на інертну масу, здатну хіба що на безглуздий бунт, але не на "справжню революцію").

Уявлення про Шевченкову культурність (освіченість) також неодноразово змінювалися, і теж не безконфліктно. І справа тут не у "відкритті нових фактів", що, мовляв, "проливають нове світло", — як вважають деякі шевченкознавці. Ці уявлення еволюціонували разом із змінами уявлень про те, що таке культура, чи тотожна вона освіченості й так званому "науковому світоглядові"; чи можна взагалі когось вважати людиною

"по-справжньому культурною" або ж, навпаки, "некультурною" (зокрема, чи є "некультурним" малописьменний селянин на відміну він городянина з атестатом зрілості); в чому специфіка й призначення мистецтва й митця і так далі. Отже, уявлення про "культурність" Шевченка еволюціонували від сором'язливих або й зневажливих відгуків Максимовича та Куліша про "п'яну Тарасову музу" та про "розхристаність" його поезії, від Драгоманoвських кпин із "хапаної науки маляра", від Євшанових "модерних" фразочок про те, що Шевченко був "як молодий звір, що тільки-но вирвався на волю" — і аж до пізніших панегіриків "аристократові духа", "академікові гравюри" й "панові над панами" (Є.Маланюк), завсідникові світських сальонів і bon vivantові (Ю.Луцький), який вільно читав кількома мовами, чудово знав світову культуру (тут іде перелік кількасот знаменитих імен, згаданих у творах та листуванні), і взагалі — належав до найосвіченіших людей своєї доби.

Щось подібне сталося й із Шевченковою релігійністю, хіба що тут не було поступової еволюції поглядів у часі (як це мало місце з "народністю" та "культурністю"). Шевченкове "богохульство" було зафіксоване вже у поліційних "справах" кирило-мефодіївців, за неповажні відгуки про Бога та за поему "Марія" його критикували й навіть цензурували галицькі високоморальні поклонники вже у 1860-х рр. Пізніше Драгоманов доводив, що то, "на жаль", не послідовний атеїзм, а лише "виклики досади гарячого чоловіка, який не бачить обіцяної богом правди на землі, або вільнодумне кощунство..." У 30-і роки окреслився чіткий вододіл між "радянськими літературознавцями", які, озброївшись "єдино вірним діалектичним методом", шляхом препарування цитат доводили послідовний атеїзм "великого революціонера-демократа", та науковцями діаспори, які, не менш вправно орудуючи цитатами, розкривали "правду" (як-от В.Барка у книзі "Правда Кобзаря"), що полягала, ясна річ, у глибокій релігійності Шевченковій.

Сьогодні цю традицію "християнського шевченкознавства" продовжує (не стільки переконливо, скільки переконано) Є.Сверстюк; натомість І.Дзюба притримується помірковано-об'єктивної позиції (напр., у книзі "У кожного своя доля" — вказуючи, що, з одного боку, слово "Бог" у Шевченка зустрічається значно частіше, аніж "Україна", але з іншого боку — нерідко вживане слово "православіє" завжди має негативні конотації).

Особливо ж разючі контрасти подибуємо в інтерпретаціях Шевченкових поглядів на ідею української національної незалежності (й похідне від неї — ставлення до Росії). Крайні полюси тут утворюються Костомаровським прагненням довести, що погляди Шевченка "никогда не были омрачены дон-кихотскими мечтаниями" про згадану незалежність (і, від-

повідно, не було в нього "и тени" неприязні до Росії), та "інтерпретаціями" Смаль-Стоцького, в яких Шевченко виходив послідовним націоналістом та ідейним ворогом Москви. А між цими полюсами — багато "проміжних", "поміркованих" позицій (що у Шевченка були ясні національні почуття, але не склалося послідовної національно-державницької програми; що він ненавидів лише Російську імперію та її бюрократію, а "передову російську інтелігенцію" дуже любив тощо). Ясна річ, усі ці "прочитання" підкріплювалися численними цитатами з Шевченка.

Температура дискусій навколо цих та багатьох дрібніших проблем у "свідомо українському" інтелігентському середовищі й нині продовжує залишатися досить високою. Скажімо, варто було Г.Грабовичеві доволі переконливо показати, що політичні погляди Шевченка були досить далекі від будь-якого "державництва" й натомість близькі до анархізму, як на дослідника одразу рушили війною численні "державотворці" з "Літ. України" та інших патріотичних видань.

Однак парадоксальним чином сама можливість (до того ж неодноразово реалізована) таких різних ідейно-світоглядних тлумачень Шевченкової постаті й творчості дає змогу робити його постаттю, прийнятною для всієї такої неоднорідної "уявної спільноти" сучасної України, таким собі everybodys hero. Власне, сама мінливість, ідейна неоднозначність (або ж, вживаючи слова з позитивними коннотаціями, — плюралізм та світоглядне багатство) Шевченка роблять його ідейним і національним "батьком" для мільйонів дуже різних людей із міст і сіл, з Галичини й Запорожжя, для про-європейських київських інтелектуалів і полтавських колгоспників, для соціаліста Мороза й націоналіста Хмари, для гарвардського професора Грабовича і розсердженого ним дописувача до "Літ. України" або "Сільських вістей".

Однак попри всі ці неподоланні вузли контроверсій щодо таких, здавалося б, ключових моментів у трактуваннях Шевченкової постаті, попри постійний брак "загальнонаціонального консенсусу" щодо головних рис, значення й ролі Шевченка для нашої культури, усе ж таки можна вказати на кілька досить стабільних упродовж багатьох десятиліть героїчних образів Шевченка — кожен із своїми ключовими моментами біографії героя, із ключовими текстами (які нібито "найповніше відображають" суть його творчості й натури), із своїм підсумовуючим символічним значенням поетової постаті, навіть із своїм характерним візуальним образом героя. Таких стабільних образів — чотири: "Народний поет", "Національний пророк", "Поет-революціонер" та "Геній світової культури".

1) Народний поет.

Це історично найраніш сформований (бо ще прижиттєвий) героїчний образ. Хоча в його творенні провідну роль відіграли тодішні "україно-

філи", образ цей не має ексклюзивно-українського характеру. В "загальноросійському" культурному контексті він символізував не стільки українськість, скільки "простонародність", "стихійний і природний талант" Шевченка — сильний, мовляв, саме своєю незіпсутістю, своєю глибиннонародною естетикою й етикою. В Шевченковій постаті яко "народного поета" концентрувалися романтично-народницькі цінності й надії на грядуще "оновлення" зіспутого цивілізацією суспільства через припадання до "народних джерел" духовності й краси. Візуальним аналогом цього образу є широковідомий фотопортрет у шапці й кожусі, повторений потім у численних живописних та графічних версіях, у тому числі — на стогривневій купюрі.

Саме в ролі вічного, нескаламученого джерела "природної сили", стихійної енергії розглядають Шевченка й такі "зовсім не народники", як Євшан або Донцов, і багато сучасних інтелектуалів.

2) Національний пророк.

Образ цей також почав творитися вже в останні роки поетового життя зусиллями середовища "Основи", але цілком сформувався лише на кінець XIX ст. в Галичині, звідки після 1905 року став успішно поширюватися по всій соборній Україні. Ідейним стрижнем цього образу є трактування Шевченка як символа української національної ідеї, як "нашого першого поета й першого історика", чиї "історичні" поезії містять хай і не завжди точну фактично, але глибинно-істинну, справді національну версію нашої історії; чия мова є еталоном справжньої, живої "народної української мови", чиє кожне слово є священним для кожного справжнього українця і т. д.

Оскільки в "національній думці" співіснують, не завжди мирно, дві основні течії — популістична та елітистська, то існують, відповідно, й дві версії образу Національного пророка. Для популістів-народників усіх часів немає жодної суперечності між образами Народного поета та національного пророка — адже в центрі їхніх уявлень про українську націю стоїть міф про "вічне зрадництво еліт", їх "винародовлення" — отже, нація стає тотожною простолюдові. Досить зробити "народного" Шевченка послідовним ворогом ляхів та москалів — і маємо з нього Національного пророка. Отже, й сакраментальний портрет у шапці й кожусі цілком надається й до цього героїчного образу.

Складніше стоїть справа для елітистів, адже їхні погляди на націю не припускають активної участі в її творенні "свинопасів". Національний пророк не може бути "мужичим поетом", недоосвіченим плебеєм, тому ревні поклонники цього образу докладають чимало зусиль, аби довести "духовний аристократизм" Шевченка, його висококультурність, а головне — реагують на відомі шапку й кожух, як бик на червону ганчірку. Із

гнівних висловлювань про згадані предмети одягу можна скласти прецікаву міні-антологію.

Спільною рисою для обох версій Національного пророка — популістської й елітистської — є педалювання Шевченкового мучеництва. Справді, Україна протягом століть страждала й мучилася під іноземним пануванням — тож неможливо, аби головним річищем життя її найбільшого поета-пророка не було мучеництво й страждання. Справді, життя поетове було нелегким, було в ньому чимало горя. Але порівняння того, як трактував свої життєві злигодні сам Шевченко з тим, як описували їх агіографи (від Куліша до Оксани Іваненко), приводить до висновку про якийсь просто-таки садомазохізм у живописанні поетових страждань — від побиття посіпаками Енгельгардта до знущань армійських офіцерів і аж по жорстокі протяги в його кімнатці в Академії Художеств.

3) Поет-революціонер.

Як численні твори Шевченкові, причому вже ранні ("Гайдамаки", "Тарасова ніч", "Сон", "Заповіт" та ін.), так і його біографія (кирило-мефодіївська справа та заслання) давали чимало підстав трактувати поета як оспівувача бунтів та ворога всіляких царів. Однак уже Драгоманов, намагаючись довести, що ані послідовним соціалістом, ані послідовним революціонером Шевченко насправді не був, тим самим виставляє саме послідовно-революційні критерії його оцінки, а отже — мимоволі започатковує будування образу поета як революціонера. Для цього треба було лише знайти контр-аргументи на драгомановські позитивістичні, досить прямолінійні (а тому вразливі) аргументи. Це без особливих труднощів вдалося "радянським шевченкознавцям", вправним в ідеологічній еквілібристиці. Більше того — Шевченко-революціонер став другом і братом російських "революціонерів-демократів", навіть учнем значно молодшого Чернишевського.

Для поета-революціонера в українському радянському образотворчому мистецтві було створено низку досить переконливих візуальних образів, найвідомішим із яких є, мабуть, гравюра Касіяна, де зображено крупним планом гнівний профіль поета на тлі селян та селянок з косами та вилами, які, вочевидь, ідуть громити маєток якогось пана-кровопивці.

4) Геній світової культури.

Що Шевченко є поетичний геній, на те більшість українців пристали вже давно, і не в цьому суть даного героїчного образу. Суть і мета активної "розкутки" саме "всесвітньої слави" Шевченка полягає в тому, що насправді такої слави, попри багатолітні зусилля й місцеві, й діаспорні, досі фактично немає. Діє простий силогізм: якщо Шевченко — національний геній, але майже ніхто, окрім цієї нації (та кількох її близьких сусідів),

його не знає, то можливі два варіанти: або наша національна геніальність якась "несправжня", або ж "несправжня" сама нація. Те раціональне міркування, що у світі існують тисячі геніїв, про яких не знають в Нью-Йорку та Парижі (і то їхні, нью-йорксько-паризькі проблеми, а не народів, що породили цих геніїв), не спадає на думку тим інтелектуалам, для яких лише визнання "центрами світової культури" є патентом на геніальність. От і народжуються видання на кшталт "Заповіту" мовами світу", а на шевченківські ювілеї запрошуються наскоро рекрутовані "шевченкознавці" з якомога більшого числа "справжніх держав".

Втім, це, мабуть, можна трактувати як "хворобу росту" національної культури — тобто ознаку того, що ця культура росте, а не тільки молиться своїм давнім кумирам.

Література

Білецький О., Дейч О. Тарас Григорович Шевченко — К.: Держлітвидав України, 1958.

Бородін В. Про основні принципи підготовки й видання Шевченківської Енциклопедії. //Слово і час, 1994, №3.

Вишня О. Чий Шевченко? — Твори в 5-ти тт., — К.: Дніпро, 1974; т. 1, с.283

Владич Л. "Шевченкіана Василя Касіяна". — У кн.: Л.Владич. Мовою графіки. — К.: 1967.

"Всенародна шана". Збірник матеріалів з ювілейних святкувань 100-річчя з дня народження Т.Г.Шевченка. — К.: 1965

Грабович Г. Советська альбомна Шевченкіана: колаж, bricolage і кіч // Критика, 1998, №3.

Грабович Г. Шевченко в колажах і з кон'юнктурою: доба незалежності // Критика, 1998, №10.

Грабович Г. Шевченко як міфотворець. — К.: Рад. письменник, 1992.

Грінченко Б.–Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу. — К.: Ін-т археографії НАНУ, 1994, с. 72.

Державний музей Т.Г.Шевченка. Альбом. — К.: Мистецтво, 1989.

Дзира Я. Поетичне слово генія чи міфологічне тло? // ЛУ, 1998.

Дзюба І. У всякого своя доля. — К.: Рад. письменник, 1989.

Драгоманов М. Вибране. — К.:Либідь, 1991, с. 327–430.

Драгоманов М. Чудацькі думки про українську національну справу. — У кн.: Вибране. — К.: Либідь, 1991, с. 355

Дубина М. Бурж.-нац. фальсифікатори творчості Шевченка. — ШЕ, т.1.

Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998.

Єфремов С. Літературно-критичні статті. — К.: Основи, 1993.

Ермонская В. Три памятника Шевченко на Украине //Русско-украинские связи в изобразительном искустве (под. ред. В.Касияна) — К.: 1956.

Жуковський А. "Культ Шевченка в Буковині// Тарас Шевченко і нац.-визв. змагання укр. народу. Збірник матеріалів міжнар. наук. конф. — Київ: 1998, с.126.

Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. — К.: Обереги, 1994.

Забужко О. Шевченків міф України: спроба філософського аналізу. — К.:1997.

Зеров М. Лекції з історії укр. літератури. — КІУС, Едмонтон, 1977, с.186

Івакін Ю. Коментар до "Кобзаря" Т.Шевченка. — К.: 1964.

Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. — К.: Наук. думка, 1986.

Із книги народної шани/ Из книги народного признания/ From The Visitors Book of Peoples Esteem (Упорядники Т.Ф.Базилевич та ін.) — 2-ге вид., доповнене — Дніпроп.: Промінь, 1986.

Іваненко О. Тарасові шляхи. — К.: 1961, (написано в 1939–1960).

Іваненко О. Маленьким про великого Тараса. — К.: 1963.

Ілля В. Осібне спростування безосібної критики... — "ЛУ", 24.10.96.

Коряк В. Боротьба за Шевченка. — Харків, 1925.

Кирилюк Є.П. Т.Г.Шевченко, — К.: Держлітвидав, 1959.

Кирилюк Є.П. Осн. етапи рад. шевченкознавства. // Прапор, 1967, №8.

Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя. — Львів, 1898 (1 т.), 1901 (2 т.)

Костомаров М. Воспоминание о двух малярах. — "Основа", 1861.

Кримський А. Народні легенди про Шевченка. — У кн.: Розвідки, статті та замітки — К.: 1928.

Ліквідація культу Шевченка (Ред. стаття) // Вісти, 1922, №58 ("Шевченківський спецвипуск").

Луначарський А.В.. Великий народний поет (Серія "Видатні діячі культури про Т.Г.Шевченка) — К.: Вид-во АН УРСР, 1961.

Маланюк Є. Від Кобзаря до нації. — У кн.: Книга спостережень. — К.: вид-во КНТМ, 1993.

Маланюк Є. До справжнього Шевченка. — У кн.: Книга спостережень. — К.: 1993.

Mohyliansky M. Kulish and Shevchenko. — In: Shevchenko And The Critics, p. 190–211.

Павличко С. Дозвольте не погодитись... // ЛУ, 18.07.96.

Одарченко П. "Тарас Шевченко в радянській літературній критиці в 1920–1960 роках"; "Шевченкознавство в Україні в 1961–1981 рр. — У кн.: Світи Тараса Шевченка. Записки НТШ, т. 214. Нью-Йорк, 1991, с. 348–445.

Романів О., Курис Ю. Тарас Шевченко — натхненник діяльності НТШ //Тарас Шевченко і нац.-визв. змагання укр. народу. — Київ, 1998, с.90–99.

Rubchak B. Introduction. In: Shevchenko & the Critics — Ed. by George S.N.Luckyj — Univ. of Toronto Press, 1980.

Рубчак Б. Не так, не так, як у Тараса. // ЛУ, 3.06.1993.

Рубчак Б. Одверта відповідь на відкритий лист. // Сучасність, №6, 1994.

Сизоненко П. Відкритий лист до Б.Рубчака. // Вісті з України, №3, 1994.

Смаль-Стоцький С. Т.Шевченко. Інтерпретації. — Варшава, 1943.

Сверстюк Є. Бог у Шевченковому житті і слові // Сучасність, №5, 1994.

Тарас Шевченко. Життя і творчість у документах, фотографіях та ілюстраціях. — К.: Радянська школа, 1991.

Филипович П. Літ.-критичні статті. — К.: Дніпро, 1991, с. 248.

Франко І. Твори, т. 17. — К.: 1955, с. 306–307.

Фургайло В. З історії пам'ятника Т.Г.Шевченку в Харкові — У кн.: В сім'ї вольній, новій. Всес. Шевченківське літ.-мист. свято. — Харків, Прапор, 1988.

Фурніка В., Хоменко Б. "Заповіт" мовами народів Індії. — там само, с.50.

Хоткевич Г. Тарас Шевченко. — Львів, Каменяр, 1966.

Чуковский К. Высокое искусство. — М., "Сов. писатель", 1988.

Шагинян М. Тарас Шевченко. — М., Худ.лит., 1964, 330 с. Укр. переклад: К.: Дніпро, 1970.

Шаповал М. Поет і юрба. //Слово і час, №3, 1994 — (передрук статті з "Укр. хати" 1910 р.).

Шевченківський Словник. — К.: вид-во УРЕ, 1976 (1 т.), 1977 (2 т.)

Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів. — К.: Вид-во АН УРСР, 1949.

Шевченко Т.Г. Кобзар. — К.: Держлітвидав, 1961 (М.Рильський. Передмова).

Шевченко Т.Г. "Заповіт" мовами народів світу. (Нове, доповнене видання) — К.: Наукова думка, 1986.

Шевченко Т.Г. Малий Кобзар. (Передмова О.Білецького) — К.: 1961.

Шевченкознавство. Підсумки й проблеми. — К.: Наук. думка, 1975.

Шевченко в народній творчості. — К.: 1940.

Шигарін М. Спогади киян про Шевченка. — У кн.: Тарас Шевченко. Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях. — К.: 1991, с. 135.

“Народний поет” сьогодні (Василь Симоненко)

Олександр Різник, Олександр Гриценко

Сьогодні ім'я Василя Симоненка — серед класиків української літератури XX ст. Та й прижиттєва літературна кар'єра завчасно, у 28-річному віці, померлого митця позначилася чималим громадським резонансом, який таланив не кожному початківцеві. Втім, суспільно-культурні обставини вивели постать Симоненка далеко за межі суто літературного процесу, увівши його, на думку багатьох, до пантеону національних героїв.

В чому саме і ким саме бачиться його героїзм? В якому культурно-історичному контексті виникла потреба в героїзації молодого, рано померлого поета?

Василь Симоненко за життя був загалом лояльним радянським громадянином, навіть членом КПРС. Досить успішною, як для хлопця з “безперспективного” села, була його професійна кар'єра: одразу по закінченні сільської 10-річки вступає на факультет журналістики Київського університету, де обирається керівником студентської літстудії, згодом одержує розподіл до Черкас, де працює спочатку кореспондентом обласної партійної газети “Черкаська правда”, у 1960-63 — завідувачем відділу новоствореної газети “Молодь Черкащини”, а наостанку — кореспондентом “Робітничої газети” (орган ЦК КПУ) по Черкаській і Кіровоградській області.

Варто сказати дещо про історико-культурний контекст життя і творчості В.Симоненка — добу хрущовської “відлиги”, одним із компонентів якої став своєрідний поетичний бум. Починався він, як і все в СРСР, з Москви — з публічних читань молодими поетами (Вознесенський, Євтушенко) власних віршів під пам'ятником Маяковському. Потім масові поетичні вечори перемістилися в аудиторію Політехнічного музею (де колись виступав Маяковський), а потім — і на стадіони. До Києва ця культурна практика прийшла, ясна річ, на рік-два пізніше.

Отож вийшовши на естраду, поет знову ставав не просто “коліщатком і гвинтиком”, як за Сталіна, а — “більше, ніж поетом”, володарем дум — принаймні, дум тієї частини суспільства, яка прагнула його оновлення й гуманізації опісля десятиліть сталінського терору. За відсутності в країні реальних демократичних інститутів публічне “вільнодумство” каналізувалося в неполітичні сфери — насамперед у літературно-мистецьку.

“Молода” поезія зазвучала у великих концертних залах; першим пунктом у віртуальному “кодексі честі” нових митців стало “казати правду й

тільки правду", а другим, вочевидь — оновлення поетики, новаторство. Втім, можна було й без нього, як доводить приклад того ж таки В.Симоненка.

Публічне читання віршів, блискавичне "вимітання" поетичних збірок з полиць книгарень були далеко не єдиними ознаками "поетичного буму": твори почали ходити "по руках" у машинописі чи рукописі, у записі на магнітофонні стрічки, що фактично знаменувало народження "самвидаву" (поки що неполітичного) як явища радянської культури.

Яке ж місце В.Симоненка в контексті "поетичного буму" 60-х років? Поет досить часто виступав на літературних вечорах, які тоді влаштовувалися в багатьох містах, а в день свого 28-річчя — 8 січня 1963 р. — навіть провів ціле авторське відділення в київському Будинку літераторів. Однак в "естрадній поезії" він був далеко не на перших ролях — і через традиційність своїх текстів, і через власні "несценічні" зовнішність та голос. Йому не під силу було конкурувати (та й навряд чи він цього хотів) із такими своїми колегами, як М.Вінграновський, І.Драч, Л.Костенко, В.Коротич. Та й жив він не в столиці, а в периферійних Черкасах. Але пристрасні й дохідливі, не надто "експериментальні" вірші Симоненка одразу полюбили й широко читали — не лише в публікаціях, а й у списках.

Коли ж врахувати, що поет не був "розбещений" прижиттєвими публікаціями своїх творів (публікувався переважно у газетах "Черкаська правда" і "Молодь Черкащини" — головним чином завдяки штатному співробітництву в цих виданнях, а єдина прижиттєва авторська збірка вийшла друком лише у 1962 р.), то таке читання "по руках" не могло не народити думки про "неофіційність", навіть "забороненість" Симоненка. Тодішній політичний небосхил, попри всю "відлиговість", був небезхмарним...

Перетворення не надто відомого молодого поета й журналіста з Черкас Василя Симоненка на "обранця, вустами якого промовляє доля нації" (за словами діаспорного критика І.Кошелівця), або ж "витязя молодої української поезії" (за словами Олеся Гончара) відбулося фактично протягом двох-трьох років (1964–66) після передчасної смерті поета.

Ось хронологія основних подій.

1962 — у видавництві "Молодь" з'являється перша невеличка збірка В.Симоненка "Тиша і грім". Того ж року вийшли перші збірки інших "шістдесятників" — М.Вінграновського "Атомні прелюди" та І.Драча "Соняшник", а також третя збірка Ліни Костенко "Мандрівки серця". На думку І.Кошелівця, "супроти цих трьох Симоненко в поезії був менш яскравий. А ще ж був цілий гурт інших, котрі, як не були талановитіші від Симоненка, то багато сміливіше домагалися визнання. Так і склалося, що

скромний Симоненко не був дуже помітний у колі своїх сучасників" [Берег чекань, с.9]. (Тут варто зазначити, що "скромна непомітність" Симоненкова — це зовсім не факт літературного життя України того часу, бо поета, як ми згодом побачимо, вже за життя любили, радо читали та слухали і в Черкасах, і в Києві, — а не дуже зграбне самовиправдання Кошелівця, який тоді не звернув жодної уваги на "неяскраві" вірші Симоненка).

1963 р. — поет даремно намагається "пробити" публікацію своєї нібито давно запланованої другої збірки "Земне тяжіння", але даремно — після відомих "зустрічей дорогого Микити Сергійовича з митцями" його та інших "формалістів" бояться друкувати і часописи, й видавництва.

Однак це вже не головна Симоненкова турбота цього року — у нього виявляють рак нирок (за неофіційними версіями, хвороба розвинулася після того, як Симоненка дуже побили в міліції, затримавши нібито "в нетверезому стані"). Тяжко прохворівши кілька місяців, 13 грудня 1963 року Василь Симоненко помирає в черкаській лікарні.

Ховати Василя приїздять друзі-поети з Києва, й після похорону М.Вінграновський пише відомого вірша "Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі", а Євген Сверстюк — есе "Симоненко — ідея". Критик Іван Світличний та перекладач Анатолій Перепадя просять у Василевої матері синові рукописи — аби їх надрукувати в Києві. Отже, одразу по смерті Симоненка, по суті, починається перетворення його на "культову постать" — поки що в неширокому середовищі молодих літераторів та їхніх поклонників-читачів.

1964 — збірка "Земне тяжіння" нарешті з'являється друком з передмовою поетового друга Миколи Сома, і швидко розходиться. Цього ж року в мюнхенському видавництві "Сучасність" виходить монографія Івана Кошелівця "Сучасна українська література в УРСР", де є окремий розділ "Шестидесятники" з аналізом творів Ліни Костенко, І.Драча, В.Коротича, М.Вінграновського, Г.Кириченка, прозаїків — Є.Гуцала, В.Шевчука, В.Дрозда, Ю.Щербака, критика І.Дзюби. Про Василя Симоненка не згадано **жодним словом.**

Ще одна важлива подія того року — зняття з усіх посад М.Хрущова, засудження його "волюнтаризму". На якийсь короткий час в СРСР встановлюється "колективне керівництво" (Брежнєв, Підгорний, Косигін), розпочинаються так звані "косигінські реформи" в економіці, пом'якшується ставлення до т. зв. "формалістів" у літературі й мистецтві.

1965 — ЛКСМ України висуває Симоненка посмертно на Шевченківську премію. З'являються кілька похвальних статей у періодиці про його другу збірку поезій. У Львові виходить друком збірочка його новел

"Вино з троянд". Здається, що Симоненкові уготовано місце в офіційному радянському іконостасі як "другорядному класикові", як такому собі Павці Корчагіну (чи то пак Миколі Островському) 60-х років, "позитивному, неформалістичному" шістдесятникові (на відміну від "штукарів" Драча та Вінграновського). Однак несподівано стався крутий поворот у ході подій.

На радіо "Свобода" розпочинається читання недрукованих в СРСР поезій та щоденників Симоненка (одразу прозваних "захалявними" — за аналогією з Шевченковими поезіями періоду заслання). Вірші та щоденникові записи містять чимало гостро критичних висловлювань щодо окремих сторін радянської дійсності (однак жодного відвертого виступу проти комунізму як такого чи проти радянської влади). Одночасно в січневому числі еміграційного журналу "Сучасність" з'являється велика добірка Симоненкових "захалявних" віршів та його щоденник.

5 квітня 1965 р. в органі ЦК КПУ "Радянська Україна" з'являється "гнівна відсіч фальсифікаторам" — стаття черкаського поета М.Негоди (буцімто Симоненкового друга) під назвою "Еверест підлості". Статтю супроводжує лист поетової матері до партійного керівництва з проханням "захистити пам'ять сина-комуніста" від зазіхань закордонних негідників. Лист містить також розповідь, як Світличний та Перепадя "видурили" у малограмотної жінки поетові рукописи. Для досвідчених людей це вже була перша ознака участі "органів" у посмертній долі Симоненка — і справді, невдовзі Світличний, Перепадя та деякі інші "шістдесятники" зазнали переслідувань.

Через два тижні статтю про Симоненка подібного змісту — з "тавруваннями негідників" та клятвами у вірності партії, — вмістили у "Літературній Україні" маститі письменники — В.Козаченко та П.Панч. Називалася стаття "Тобі, Партіє!"

Однак радянський партійний та літературний "істеблішмент" не наважився заперечувати автентичність опублікованих на Заході творів поета — чи то знаючи, що занадто багато людей у Києві читало ці твори "у списках" іще до їх оприлюдненння по радіо, чи то тому, що "захалявна" творчість носила надто явно "симоненківський" (і лише ледь-ледь "антираянський") характер — отже, радянські ідеологи, вочевидь, вирішили "не зупинити, а очолити" процес іконізації померлого поета.

Однак ініціативу вже було втрачено — того ж 1965 року у видавництві "Сучасність" з'являється чимала збірка творів Симоненка "Берег чекань" з великою передмовою Івана Кошелівця. Збірка швидко розійшлася у двох накладах і стала, за визнанням Кошелівця, "найпопулярнішим виданням повоєнної еміграції".

1966 — у київському видавництві "Дніпро" виходять вибрані "Поезії" В.Симоненка з передмовою Бориса Олійника "Не вернувся з плавання...". І ця книжка блискавично розходиться. Після цього твори Симоненка не виходять окремими виданнями в УРСР аж до 1982 року, однак уже видані не вилучаються й "майже" не замовчуються, а пісні, написані на вірші Симоненка (зокрема, "Лебеді материнства" у виконанні Черкаського народного хору, більш відома як "Можна все на світі вибирати, сину") регулярно звучать в ефірі й набувають надзвичайної популярності. Василь Симоненко перетворюється на household name — як в Україні, так і в діаспорі.

Отже, на перший погляд справа виглядає так: "неяскравого", "малооригінального" поета-шістдесятника Симоненка зробили знаменитістю такі чинники, як читання його "контроверсійних" творів по радіо "Свобода" та галас, зчинений з цього приводу в офіційній радянській пресі. Таким чином, Симоненко та його посмертна слава виглядають як media event, як комунікаційний феномен, позбавлений глибинного внутрішнього змісту й самостійного значення.

Однак це зовсім не так: фактично, медіа-галас довкола поета послужив лише каталізатором цікавості широкої публіки до популярного поета та його творів, але далі їхня популярність уже росла й розвивалася ніби сама по собі. Можна твердити, що вірші жодного іншого "шістдесятника", навіть Ліни Костенко (яка теж мала голосну "контроверсійну" репутацію), не користувалися такою тривалою й міцною любов'ю широкого українського читача.

Детальний літературознавчий аналіз поезій Василя Симоненка не є завданням цього нариса, однак варто викласти бодай основні думки кількох фахівців, які в різний час намагалися з'ясувати феномен популярності симоненкової поезії.

Усі констатують, що вірші Симоненка — зовні прості й формально традиційні, здебільшого це звичні ямби та хореї, скомпоновані в конвенційні чотирирядкові строфи, непереобтяжені складними метафорами й асоціаціями, зате не обділені емоціями, пафосом та відвертою публіцистичністю, ба навіть часом плакатністю. Це — щодо так званої "громадянської" та патріотичної лірики. Що ж стосується інтимної лірики, то і "цілком наш" С.Крижанівський (у післямові до першої збірки поета), і "емігрант" Кошелівець (у великій передмові до "Берега чекань") вважали, що вірші цього жанру в Симоненка навіть менш оригінальні, аніж інші, хоча й тут, мовляв, "трапляються окремі знахідки".

Однак зовнішня простота та традиційність, на думку рецензентів та авторів передмов, є оманливою. Кошелівець, скажімо, вважає, що "за зовні традиційною формою його [Симоненка] віршування криється модер-

ний поет, який ішов у загальній течії оновлення української поезії того часу" [Берег чекань, с. 25].

Втім, найціннішою частиною поетової спадщини Кошелівець вважає ті "два чи три десятки поезій, які він написав, як сказав би покійний М.Рильський, у хороший Шевченків слід ступаючи" [там само, с.31] — тобто його патріотично-публіцистичні "захалявні" вірші, в яких відбилася Симоненкова "велика громадянська мужність", а також "трагедія України та її людей" (с. 34). Саме вони, за Кошелівцем, зробили Симоненка "гідним нащадком Шевченка".

Натомість Борис Олійник, не емігрант і не прихильник "модернізації" української поезії, у своїй передмові до посмертної збірки 1966 р. бачить Симоненка іншим — традиціоналістом і водночас романтиком, співцем "нових Колумбів і Магеланів" (іншими словами, кожен бачить у Симоненкові трохи самого себе).

Але то все були голоси з 60-х років. Натомість варшавська україністка Лідія Стефановська у 1994 році схарактеризувала "шістдесятників" (і передусім Ліну Костенко та Василя Симоненка — "найтиповіших", на її думку, з якою нелегко погодитися) — як сучасних продовжувачів іще народницької поетичної традиції, що їй притаманні "утилітарне" розуміння поезії (тобто уявлення, що поезія має бути спрямована на "кшталтування суспільної уяви, на те, щоб міняти дійсність задля кращого майбутнього" [Стефановська, с.177], а також "конвенційний алегорично-символічний стиль", "етика героїзму", нарешті, "романтичний дух" та активне використання фольклорної традиції (с. 172, 178).

Усе це, на думку Стефановської, забезпечувало легке прочитання, сприйняття й засвоєння Симоненкової поезії українським читачем, який, мовляв, звик до поезії саме такого типу і не мав жодних труднощів з її рецепцією й адекватним розумінням.

Мабуть, так воно і є, але це зовсім не пояснює, чому з-поміж десятків "легкозасвоюваних" поетів цієї традиції широкий читач обирав саме Симоненка. Невже тому, що, будучи "легкозасвоюваним", він був водночас "справді модерним" (за І.Кошелівцем) чи непідробно романтичним (за Б.Олійником), чи лише з огляду на потяг до "забороненого плоду", яким в радянській Україні стала Симоненкова "захалявна" творчість?

Якоюсь мірою з'ясувати цю проблему допомагає порівняння творчості Симоненка із тим явищем, що його деякі британські критики виявили, аналізуючи поезію Р.Кіплінга, й дали йому назву good bad poetry ("хороша погана поезія").

Справді, на тлі поезії модернізму з її культом оригінальности й формального пошуку, з її внутрішнім діалогізмом, багатоплановістю й бага-

тозначністю, складною асоціативністю й частою "інтертекстуальністю", врешті, з її засадничою "незангажованістю", вірші Кіплінга — ясні й прозорі, стрункі й ритмічні, очевидно просякнуті вірністю цілком "мейнстрімовій" системі цінностей, здавалися неглибокими, малооригінальними, ба навіть банальними. Однак була в цій прозорості й "старомодності" якась незбагненна для "модерністів" сила і, зрештою, саме ці вірші подобалися широкому читачеві значно більше, аніж який-небудь Езра Паунд (хоча й не всі в цьому зізнавалися в часи "немодності" Кіплінга й "модності" Паунда). Написані хорошою, чистою англійською мовою (а не паундівським макаронізмом чи дадаїстським белькотанням), версифікаційно досконалі (хоча й відверто традиційні), вони не приховували обстоюваної (й оспівуваної) автором системи цінностей — любові до жінки, до Батьківщини, до пригод: мужності й волі, вірності й честі. Вони легко запам'ятовувалися — не в останню чергу тому, що містили чимало міцно збитих афористичних рядків, у яких блискуче формулювалася основна думка вірша, і які одразу ж ставали "крилатими виразами" як-от "white man`s burden" ("тягар білої людини") або ж "West is West, and East is East" (`"Захід є Захід, а Схід є Схід", і їм, мовляв, ніколи не зійтися) та інші.

Кіплінг був неперевершеним, але не єдиним майстром "хорошої поганої поезії". Щось подібне говорили б, мабуть, про Грибоєдова, якби він жив у XX столітті. Щось подібне безперечно можна сказати й про Василя Симоненка. У прозорих, пристрасних і ритмічних строфах він оспівував Україну й кохання, принциповість і чесність, любов до мандрів і рідної землі, гнівно таврував тих, хто не поділяв його системи цінностей.

Ось як писав саме про ці сторони його творчості Євген Сверстюк в есе "Симоненко — ідея": "Василь Симоненко абсолютно доступний за формою кожній грамотній людині і глибоко хвилюючий змістом. Він постійно говорить про те, що тривожить людей, про що й вони говорять, але — без тієї громадської висоти, ясності розуму і пристрасті слова" [Берег чекань, с. 290]. Бачимо тут як не дослівний, то майже повний посутній збіг із тією оцінкою, що її колись був дав Костомаров Шевченкові як "істинно народному поетові" — мовляв, Шевченка "народ как бы избрал петь вместо себя", що він у віршах говорив те, що "каждый народный человек сказал бы, если бы его душа могла возвыситься до..." — і так далі. Навряд чи на початку 1964 року Сверстюк вважав Симоненка "Шевченком сьогодні", але схожість сприйняття його поезії — безсумнівна.

Нарешті, скільки в нього афористичних рядків, які й досі на слуху в мільйонів людей! Ось лише ті, що одразу спадають на думку:

"Можна все на світі вибирати, сину,
Вибрати не можна тільки Батьківщину."

“І той ніколи не доскочить слави,
Хто лиш для неї на землі живе.”

“І тільки тих поважають мільйони,
Хто поважає мільйони Я.”

“Найчистіша душа незрадлива,
Найскладніша людина проста.”

“Цілую руки, що крутили жорна
у переддень космічної доби.”

“Хай мовчать Америки й Росії,
Коли я з тобою говорю!”

“Народ мій є! В його волячих жилах
Козацька кров нуртує і гуде!”

А скільки в нього інших “крилатих висловів”...

Після скандалу, пов'язаного з публікацією на Заході поезій і щоденників В.Симоненка, його ім'я в СРСР усе ж не було піддане офіційній анафемі: незважаючи на 15-річну паузу в публікаціях його творів (1966-1981), його прізвище продовжувало, хоча й здебільшого “через кому”, фігурувати у літературознавчих дослідженнях і офіційних звітах Спілки письменників як визначного українського радянського поета. Не завадила цьому навіть загрозлива стаття колишнього директора інституту літератури АН УРСР, академіка М.Шамоти “Питання літературної критики” (“Літературна Україна”, 1974 р.), де Симоненко звинувачується у “перебільшенні” національних почуттів, і оголошується “не тим поетом”, на прикладі якого слід виховувати літературну молодь.

В рідному ж колгоспі у с.Біївці, де народився поет, загальними зборами села у 1974 р. було засновано премію ім. В.Симоненка за... зразкову працю на колгоспній ниві.

Співставляючи міфотворчі нарації про Симоненка, не можна не помітити: представники різних суспільно-політичних і культурних платформ прагнули бачити поета неодмінно у власних лавах, витворюючи з нього винятково “свого” героя.

Звернімося до, ймовірно, найранішого з міфотворчих текстів про Симоненка, створеного одразу по смерті поета його другом — Миколою Вінграновським:

В темно-коричневому костюмі
В білій сорочці защібленій матір'ю
під підборіддям
В черевиках зашнурованих дружиною

З кручі Дніпра
З 28-и своїх літ
Наш Василь стартував на немислиму в світі орбіту
ім'я якій
Наше горе і сльози і тиха клятва моя
На солонім плечі України...

("Сто поезій", 1967)

Цей вірш разом з кількома іншими, а також текстом Сверстюка "Симоненко — ідея" спершу з'явився в машинописній самвидавній збірці "захалявних" поезій Симоненка, потім — без імені автора — як додаток у мюнхенському виданні "Берег чекань", нарешті, у збірці Вінграновського "Сто поезій" (1967).

Сполучивши приземлене (зашнуровані черевики й защіпнута матір'ю сорочка) та космічне ("немислима орбіта"), додавши прозорий символ Дніпрової кручі (який недвозначно відсилає читача до шевченкового "Заповіту" і всієї Кобзаревої міфології), Вінграновський неначе дає старт усім наступним міфічним нараціям про Симоненка — "простого хлопця з села", який став символом і дороговказом молодої України.

Наступним у низці радянських нарацій про Симоненка стала передмова Бориса Олійника до збірки "Поезії" 1966 р. з романтичною назвою "Не вернувся з плавання":

"Він одягнув плащ і рушив на причал, де його чекала каравела під парусами. Йшов дощ, інколи з-за рогу зненацька вискакував вітер, нахабний і розв'язний. Він рвав поли плаща, мокрим шлагбаумом перетинав дорогу. Хтось байдуже крикнув йому: "Зачекав би, хай розпогодиться". Він мляво махнув рукою: мовляв, нічого — дійду...

...Він посміхнувся своєю смаглявою посмішкою, і знову кудись заспішив. Я сказав: почекай хвилину, прийдуть хлопці. Вони на тебе так чекали! Ну, ще одну хвилину...

Він сказав:

Геть із мулу якорі іржаві —
Нидіє на якорі душа!
Б'ються груди об вітри тужаві,
Каравела в мандри вируша..." [Олійник, с.5, 10]

Отже, ще одна легенда про Симоненка — цього разу дуже романтична, але зовсім позбавлена елементу боротьби й мучеництва. Хіба що кілька слів на виправдання неясно чого:

"Він був комуністом того гатунку, котрому була справа до всього, котрий болів болями народу, не боявся вступити в бій з несправедливістю, якщо вона навіть займала надто високу посаду" [Олійник, с.8].

А ще — про селянське, "з діда-прадіда", походження поета, навіть у вимові якого відчувалося м'яке полтавське "ль", про любов до простих, "непомітних у буднях" людей, про прагнення зробити свою країну кращою, і все це — "без забрала", "з оголеними нервами", "на межі найвищою напруги" [там само].

Отже, перед нами — суміш революційного романтика з творів Ю.Яновського, безстрашного шукача-звитяжця з неодмінно мариністичним шармом, типового для для творчості самого Б.Олійника, та трохи модернізованого народника з початку століття. Симоненко у Олійника жодною мірою не є ворогом існуючого ладу, а навпаки, бореться за його "поліпшення". Його вороги — "паразити", "пристосуванці", різні негативні людські якості... Саме такий, "наївно-завзятий" образ В.Симоненка як типового комуніста-романтика-народолюба "неохвильовістського" призову, був суголосний шістдесятницьким гаслам на кшталт "чистоти ленінських ідей", унаочнював ідеали значної частини інтелігентів-шістдесятників хрущовської доби.

Ця сама "комуно-народницька" інтерпретація постаті В.Симоненка протривала фактично аж до часів перебудови. Показовою в цьому сенсі є передмова О.Гончара до збірки творів В.Симоненка, виданої до 50-річчя поета. Охрестивши Симоненка "витязем молодої української поезії", О.Гончар емоційно проголошує: "З глибин народного життя вийшла поезія Василя Симоненка. З мужності народу, з горя його і його звитяжної боротьби виспівалась вона... Читаючи поезії Василя Симоненка, вловлюєш їхню внутрішню спорідненість з творами тих молодих наших поетів, чия юність ходила в шинелях, чиї голоси по фронтах на півслові обірвані фашистською кулею" [Гончар, с.3].

Гончар припускає, що, "будь хлопець старший на кілька літ, легко було б уявити його серед Кошових і Гречаних, серед молодогвардійців та їхніх численних, школярського віку сподвижників" [там само]. Проте, мудрий Олесь Гончар не був би Гончаром, якби не використав усю цю радянську риторику заради легітимізування українського патріотизму, симоненкових віршів як невід'ємної частини "радянського патріотизму": "Його любов до України — це любов молодого радянського патріота, це щире чуття поета-інтернаціоналіста, який широко дивиться на світ... Симоненко — митець світогляду ленінського, він бачить народ свій під прапорами братерства, поет гордиться своєю прекрасною соціалістичною Україною, її роллю в сім'ї здружених народів" [там само, с. 5].

Приспавши пильність цензури твердженнями, що “в наш час тільки безнадійно тупий може не стати інтернаціоналістом”, автор підводить до висновку про те, що Україна для Симоненка — “мати, святиня, вона йому дає крила й снагу, глибінь роздумів і художні барви, у відданості їй для поета — синівське щастя його його, і сила, і честь” [Гончар, с.5].

Олесь Гончар, утім, зумовлює безоглядною “вірою в комуністичні ідеали” не лише український патріотизм, а й інші “незручні” для правлячої верхівки риси симоненкової творчості та особистої вдачі. Адже винятково “пристрасть справжнього комуніста” надавала поетові “моральне право бути суворим, нещадно вимогливим до себе й до інших, бути тим, чиє слово може судити й висміювати, обурюватись і таврувати... Він з того покоління радянської молоді, що увібрало в себе величезний досвід епохи і прагне з високими критеріями ставитись до всього навколишнього, він з тих молодечих завзятих натур, що не дають прощення нічому фальшивому , тупому, потворному, здатному хіба що нівечити буйно-зелені парості життя... Гостроязикий, насмішкуватий, він ніде не поступається своїм правом викривати рутину й трутизну, на посміх громадський виставляти все те, що вважає негідним, принизливим для людини” [Гончар, с. 6].

Отже, в О.Гончара образ Симоненка поєднав риси зразкового комсомольця-комуніста, своєрідного Павки Корчагіна від красного письменства, українського патріота-народника та “борця з бюрократизмом”. Саме в такому, суперечливо-компромісному дискурсі шістдесятницької інтелігентської утопії — співпраці з існуючим політичним режимом та зміни його зсередини — оформилася “радянська” версія героїзації-сакралізації постаті В.Симоненка.

Одночасно з “радянською” формувалася й інша, дисидентсько-діаспорна версія В.Симоненка-героя. Аналіз нарацій, що її репрезентують, дозволяє визначити її як, фактично, “радянську” зі знаком, зміненим на протилежний. Гіперболізуючи Симоненкову любов до України, адепти цієї версії наголошують на принциповій “антирадянській” та “антиімперській” сутності поетової творчості й світогляду, підкреслюється “шевченківська” природа Симоненковою творчості, причому саме в націоналістичній інтерпретації Шевченка:

“Ступивши в його [Шевченка] слід, Симоненко усім нам нагадав, що Шевченко живе не в монументах на київських і московських площах і не в фальшивих дослідженнях радянських шевченкознавців, а — в людських душах” [Кошелівець, “Берег чекань”, с.59]. І ще крутіше: “Симоненко з нечуваною після Шевченка силою викриває панування російської деспотії на Україні” [там само, с.40].

А далі вже й про обраність загиблого поета-героя: "Трагічна доля Симоненка (його передчасна смерть) освітила в наших очах одну тільки його постать, і завдяки цьому в ній найяскравіше втілилося чисте, людське і без міри потужнє прагнення українського народу відстояти свою невмирущість проти нечуваного в історії своїм нахабством і підступністю гніту російського імперіалізму" [Кошелівець, с.58].

Найсуттєвішою у постаті й творчості Симоненка для Кошелівця, як уже зазначалося, є існування "іншого", "нелегального", "потаємного" і, зрозуміло, "забороненого в СРСР" Симоненка. Недаремно і його публікації в діаспорних часописах розпочалися саме з "заборонених" творів — до появи цих текстів на Заході той-таки Кошелівець жодної уваги на Симоненка, як ми знаємо, не звертав.

Поставленій ідеологічній меті підпорядкована навіть сама структура мюнхенського видання творів В.Симоненка — збірки "Берег чекань". У ній — три розділи — "Поезії, надруковані в УРСР", "Із поезій, спотворених радянською цензурою" і "Поезії, заборонені в УРСР". Поділ, отже, обумовлений не літературними, а суто політичними критеріями.

Своєрідним містком між "діаспорною" та "шістдесятницькою" версіями симоненкового міфу стали вміщені у збірці "Берег чекань" анонімні вірші та есе "друзів поета" (серед них — згадані вище вірш Вінграновського та есе Сверстюка "Симоненко — ідея"). Особливо сильні "народницькі" мотиви бачимо у Сверстюка:

"Симоненко — наче корінь, вийшов з землі, з органічною любов'ю до неї і свого селянського роду. Він добре знав, чим і як глибоко вона напоєна — і не забував про це ні на хвилину. Знав не за чаркою, а з пером в руці і з смутком в очах" [Берег чекань, с.285].

Ніби на доказ тверджень про "Симоненка-націоналіста" Сверстюк розповідає про випадок, що стався під час літературного вечора в Черкаському педінституті, де поет читав власні твори. Коли на його адресу із глядацького залу надійшла анонімна записка провокаційного змісту — "Яку це самостійну Україну маєте на увазі, коли пишете "Хай мовчать Америки й Росії"?,- Симоненко спокійно відповів: "У мене Україна одна. Якщо автор запитання знає другу — хай скаже. Будемо вибирати" [Берег чекань, с.288].

Таким чином, на противагу "радянській" версії легенди про В.Симоненка як такого собі "ідеального шістдесятника" й радянського патріота, в дисидентсько-діаспорній версії формується образ Симоненка передусім як героя-борця, страдника й мученика за Україну. Але в обох версіях неважко помітити й спільну тенденцію: В.Симоненко — поет глибоко народний, продовжувач місії Шевченка.

В часи горбачовської перебудови й розгортання українського національного відродження образ В.Симоненка в інтерпретації колишніх шістдесятників набуває дедалі "жовто-блакитнішого" забарвлення, зрештою призводячи до цілковитого панування в пострадянських нараціях "націоналістичного" міфу про Симоненка-мученика, борця за волю України.

Ніби за мудрими вказівками Івана Кошелівця, із творчого доробку найбільшою увагою починає користуватися писане "в шухляду", в життєписі — підкреслюються навіть найменші конфлікти з владою. Судження про "націоналізм" Симоненка стають дедалі категоричнішими. Увага сьогоднішніх міфотворців майже цілковито зосереджується на двох тематичних площинах — смерті поета й родоводі В.Симоненка, а звідси — у річищі двох міфологем: Симоненка — борця проти тоталітарного режиму і Симоненка — народного поета.

Міфологема Симоненка-мученика й борця проти режиму набуває нової аргументації (участь поета разом з Л.Танюком і А.Горською у роботі "таємної" комісії при Клубі творчої молоді, яка виявила те, чого "простому смертному" в СРСР знати було заборонено — місця масового закопування розстріляних "ворогів народу" в Биківні [Ільницький, с.5; Танюк, с.18]). Утверджується думка про насильницьку смерть поета, навіть про його підступне вбивство "органами": "В Черкасах є люди, які можуть підтвердити, що незадовго перед смертю поета жорстоко побили якісь негідники. Били залізними кулаками, із знанням жорстокої виучки Берії та Кагановича — щоб не було слідів од наруги" [Сом, с.2].

Зображення поета, як "обранця, устами якого промовляє доля нації" (Кошелівець) тепер стало розгорнутим, багатослівним: "І в той час, коли ворогам української нації здавалося, що уже гряде духовне знищення українського народу, Василь Симоненко, пристрасно, виявляючи справді синівську любов, проголошує: Народ мій є! Народ мій завжди буде!

...Така "крамола" не могла пройти непоміченою. За його поезією, а заодно і за поетом прицільно стежило "недремне око". Воно й вкоротило йому життя, і не тільки методами психологічного тиску. Адже Василь Симоненко переступив межу забороненого... Одного разу на станції Т.Шевченка поета було дуже побито, і невдовзі Василя Симоненка забрала дочасна смерть. А вбивці, певно, ходять і зараз по землі" [Гончаренко, с.16].

Нарешті, у виданому вже в незалежній Україні шкільному підручнику читаємо: В.Симоненко "помер 13 грудня 1963 р. не без "допомоги" охоронців режиму" [Ткаченко, с. 329].

Тема Симоненкового родоводу й особистого життя, що дістала найповнішого викладу в документальній повісті-діалогу М.Сома "З матір'ю на самоті", розкривається за звичною схемою: тяжке селянське дитинс-

тво, наполегливість у "науках" (найбідніша дитина — кращий учень у класі), зростання без батька (який покинув сім'ю); нарешті, особлива роль матері не лише в родинному, а й у патріотичному вихованні сина. Саме у вуста матері поета вкладається патріотична формула єдності її знаменитого сина з усім українським народом:

"Як був малим, то називався тільки сином своєї матері. А тепер його називають рідним сином усієї України" [Сом, с. 57].

Мати та її оселя фігурують у повісті Сома як потужне магнітне поле, що притягувало до себе все найвартісніше і "найукраїнськіше" з того, що було у рідному селі. "Я ні краплі не сумніваюся, — пише М.Сом, — ...Василь, аби стати "витязем молодої української поезії", припадав душею до відкритих і забутих народних джерел" [Сом, с.13].

Згадуються також двоюрідна сестра матері Василя Марія Петрівна та її дочка Люба: "Перша знала силу-силенну народних пісень та казок, а друга чудово вишиває рушники... А вдвох вони разом записали... чотири зошити народних переказів, побутових і весільних пісень, які і понині живуть у Біївцях та навколишніх селах" [Сом, с.12]. А малий Василь спрагло слухав тітчині пісні та дідусеві оповіді, лежачи на печі.

Звідси — невідпорний висновок: "Онде звідки з'явилося народне слово Симоненка, який ніколи не був байдужим до замуленої історії свого народу, і сам він чистив та поглиблював народні джерела, копав живодайну криницю для спраглої душі — своєї і людської" [Сом, с.14].

В інтерпретації М.Сома Василева мати постає як вмістилище духу свого села, а село — як вмістилище духу самої України. Звідси — любов Василя до матері — то джерело його любові до рідної землі та людей, що на ній працюють...

Пам'ятаючи про численні оголошення Симоненка "шевченковим нащадком", та покладаючись на авторитет Г.Грабовича, який зазначає, що в поезії Шевченка "сім'я змальовується як щось спотворене і скалічене. У своєму мікрокосмі вона відображає скалічене й ненормальне суспільство" [Грабович, с.74], доцільно зробити висновок не лише про "підтягування" Симоненкового міфу до міфу Шевченкового, за яким саме українська мати (а не батько) є хранителькою і ретранслятором національних чеснот і заповітів, кривдженою і ображуваною забродами (улюблене Симоненкове слово) та поневолювачами, а істинно український син долає всі труднощі й "виходить в люди" саме завдяки вірності материнським заповітам, яка тотожна вірності Україні.

Міркуванням міфотворення підпорядковується навіть інтерпретація нововідкритих біографічних відомостей. Скажімо, коли з'ясувалося, що предки Симоненка були не такі вже й "прості селяни": дід "працював

фінагентом, землеміром, рахівником чи секретарем сільради" [Сом, с. 10], а прабабуся під час Першої світової війни загубила свою... гербову грамоту на право дворянства [Сом, с. 8],- то неодмінно з'являються виправдання типу: "та й навіщо вона [тобто грамота] здалася, коли дід і баба все життя поралися коло землі — як усі односельці" [Сом, с. 8].

Справді, навіщо "народному поетові" дворянське походження — він же не Нікіта Міхалков.

Підсумовуючи наш огляд, спробуймо визначити, яке ж місце посів героїзований образ Василя Симоненка в загальному іконостасі української "громадянської релігії". Чи став він символом "шістдесятництва" як літературно-мистецької течії, чи як громадсько-політичного руху? Мабуть, що ні. До кінця 80-х років поняття "шістдесятники" мало радше вузько-літературний характер, і асоціювалося переважно із стереотипною "обоймою" поетів та прозаїків того покоління (Драч, Костенко, Вінграновський, Коротич, Дрозд, Гуцало), до якої в "неофіційному" дискурсі додавалися напівзаборонені імена — І.Дзюба, В.Стус, А.Горська, Є.Сверстюк, а з ними — й Василь Симоненко, однак символом цього руху (ані офіційної, ані "дисидентської" його частини) він однозначно не став — з причин своєї окремішності від домінуючого в цьому русі духу естетичних і формальних шукань, експериментів.

Вище багато говорилося про мотиви обранства, боротьби й мучеництва в нараціях про Симоненка-героя, про ці ж мотиви в його власних творах. Це могло б, за інших обставин, перетворити рано померлого поета й трибуна на символ інтелектуального опору імперському режимові. Однак тут у нього виявилися значно потужніші "конкуренти" — героїзовані постаті Василя Стуса, Івана Дзюби, Івана Світличного, Ліни Костенко...

Однак було у Василя Симоненка те, чим не могли похвалитися ані жоден із визнаних "шістдесятників", ані навіть такий геній і мученик, як Василь Стус — а саме, всенародна популярність його творів, ба більше — всенародне пісенне існування деяких із них (передусім, ясна річ, "Лебедів материнства").

Вже згадувалися часті в "симоненкіані" твердження про її героя як спадкоємця Шевченка. Однак робити з цього висновок, що Симоненко став для українського читача "Шевченком сьогодні", було б, вочевидь, великим перебільшенням хоча б з тих причин, що Шевченко як культурний герой має кілька іпостасей — "народного поета", "революціонера-мученика", врешті, основоположника української мови й культури, навіть, у певному сенсі, "батька нації". На успадкування останньої з цих іпостасей не може, вочевидь, претендувати жоден із сучасних "національних героїв" — для цього він мусив би "породити" нову націю. Натомість

на роль спадкоємця Тарасового тернового вінця поета-мученика, борця за Україну, як видається, нині лаштують канонізованого Василя Стуса.

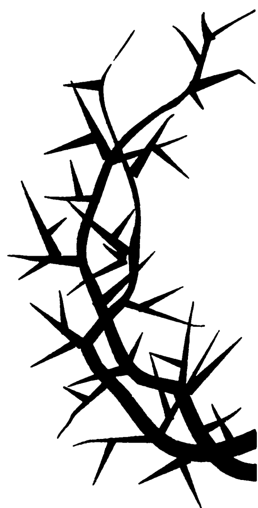
Залишається ще одна іпостась — "народного поета". Тут серед поетів 60-80-х років конкурентів у Симоненка, здається, немає, та й навряд чи — адже явище поезії в національній культурі явно зсунулося на маргінес.

Отже, місце Василя Симоненка, як культурного героя в національному іконостасі — "народний поет сьогодні", або, можливо, "останній народний поет".

Література

1. Гончар О.Т. Витязь молодої української поезії. — У кн.: Симоненко В. Поезії. — К.: Радянський письменник, 1984. — с. 3–11.
2. Гончаренко В.А. [упорядкування і вступ]. Сповнений любові та добра. Вірші, проза, щоденники В.Симоненка, спогади про поета. — Черкаси: Ред.- вид. відділ облпреси, 1990. — 112 с.
3. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. — К.: Радянський письменник, 1991. — 216 с.
4. Ільницький М. [упорядкування, вступ і коментарі]. Симоненко В. Півні на рушниках. Оповідання, щоденник. — Л.: Каменяр, 1992.
5. Симоненко В. Берег чекань. Поезія. Щоденник. Спогади про поета. (Вибір, вступна стаття і коментарі І.Кошелівця). Вид. 2-е, доповнене.Б.М.: Сучасність, 1973. — 310 с.
6. Летичевський М.С. [ред. і упорядник]. Життя мов спалах блискавки. Спогади друзів і колег про Василя Симоненка. — Черкаси: Черкаспресфото, 1991. — 72 с.
7. Олійник Б. Не вернувся з плавання. — У кн.: Симоненко В. Поезії. — К.: Молодь, 1966. — с. 5–10.
8. Осадчий І.Ф. Три роки поруч: фотоальбом. — Черкаси: Сіяч, 1998.
9. Сом М.Д. [автор і упорядник]. З матір'ю на самоті. Документальна повість-діалог з матір'ю В.Симоненка Н.Щербань; вірші, щоденники В.Симоненка, спогади про поета, поезія, присвячена йому. — К.: Молодь, 1990. — 128 с.
10. Стефановська Л. Літературна комунікація як сфера напруги. //Зустрічі, 1994, №8, с. 167–188.
11. Танюк Лесь. Алла. //Столичные новости, 1999, 21–25 сентября, №36. — с. 18.
12. Ткаченко А.О. Василь Симоненко. — У кн.: Українська література. Навчальний посібник для учнів старших класів і абітурієнтів вищих навчальних закладів. — К.: Либідь, 1996. — с. 329–336.

II.
герої
для еліти



М'ятежний прочанин з "Азії" в "Европу" (Микола Хвильовий)

Ігор Кравченко

Міф про Миколу Хвильового невіддільний від міфу про двадцяті роки, як золоту чи майже золоту добу української культури, злет, героїку й жертовність якої увиразнено в метафорі "розстріляне відродження". Більше того, міф про Хвильового тотожний чи майже тотожний міфові про двадцяті роки, що активізувався (без зняття заборони на творчість М.Хвильового) в шістдесяті й виявляє тенденцію до переростання в офіційний та до входження в державницьку міфологію незалежної України в дев'яності роки XX століття.

За своєю природою цей міф вирізняється сплавом комуністичних та націоналістичних ідеологем, а тому беззастережно сприймається лише мисленням такої ж двоїстої природи й від часу виникнення до сьогодні різко спростовується як послідовними комуністами, так і послідовними націоналістами.

Стислим викладом міфу про Хвильового у статті "Від видавця" відкривається п'ятитомне діаспорне видання його творів [1]. Його основні моменти такі:

1. М.Хвильовий був лідером національного відродження, апологетом українізації та борцем проти русифікації.
2. М.Хвильовий став жертвою сталінських репресій, отже, потребує увічнення в національному пантеоні мучеників.
3. Окрім талантів поета, прозаїка, публіциста, культуролога, політика, громадського діяча й організатора літературного процесу, М.Хвильовий був обдарований провісницькими здібностями, що робить його національним пророком. Він показав, що українізація є неминучим наслідком історичного розвою і вирішально посприяв цьому розвоєві й українізації. Він передбачав, що, не очоливши процес українізації, партія увійде в конфлікт з українським народом; що повне соціальне звільнення можливе лише за умови національного звільнення. Ці та інші його пророцтва справдились (значення останнього — всесвітньо-історичне).
4. Ідеї М.Хвильового є чистим джерелом, із якого черпали українські борці-дисиденти.
5. Всесвітній лівий рух опору проти імперської політики Москви (націонал-комунізм) уперше сформувався і набув розгону в Україні, а ідейним виразником цього руху був М.Хвильовий.

У книжці Р.Задеснянського "Що нам дав М.Хвильовий?", написаній з позицій інтегрального націоналізму, постать і творчість письменника трактується зовсім інакше. З погляду Задеснянського, діяльність Хвильового і він сам оцінюються таким чином:

1. Точне визначення українського відродження двадцятих років — виродження. М.Хвильовий діяв саме в такому керунку.
2. За українським псевдо ховається хиже обличчя етнічного москаля, що засвідчено і прізвищем — Фітільов.
3. Як особу неукраїнського походження, М.Фітільова не можна звинувачувати в національній зраді, натомість його чоло мічене тавром державного зрадника: у 1918-1919 рр. він діяв як диверсант на користь Московщини. Гідну оцінку цього комунарського подвигу дала та частина української армії, котра, спіймавши М.Фітільова, засудила його до розстрілу (на жаль, герой утік).
4. У творчому відношенні М.Фітільов був кращим серед зовсім поганих письменників.
5. Від початку своєї творчої діяльності він діяв як законослухняний чекіст, зокрема, відому "літдискусію" розпочав у 1925 році за дорученням влади із провокаційною метою.
6. Популяризація Хвильового серед емігрантів та витворення його культу є засобом розкладу еміграції та зближення її з комунізмом. Цей процес зайшов так далеко, що розперезані хвильовісти дозволяють собі геть свавільне поводження з українською літературою і навіть з Лесі Українки хотять зробити екзистенціналістку, причому коштом "еміграційних овечок" [2]. І т.д.

Леся Українка тут, мабуть, ні до чого, хоч міф про поетесу — "дочку Прометея" злегка споріднений із трактуванням М.Хвильового як носія Прометеєвого вогню, що освітив для України шлях із жовто-блакитної уенерівської, правобережно-шевченківської, селянсько-просвітянської русифікованої провінційності в червону лівобережно-харківську, пролетарсько-модерно-хвильовістську європейськість. Тарас Шевченко лише "кастрував українську націю", зате Хвильовий відродив її силу. Отже, справжнім Шевченком для України є не Тарас Шевченко, а Фітільов-Карамазов ("Вальдшнепи"). Даруйте, автор цих рядків приніс лиш аромат слів та зразки аргументів українського націонал-комунізму, інтегрального націоналізму, врешті, радикального модернізму, пригадавши, що в європейський контекст нас приймуть тільки модерними.

Далі — за темою. Ставлення компартії до М.Хвильового відоме: на відміну од хвильовістів й антихвильовістів, партія не вдавалася до заглиб-

лень у його біографію, "аналізу" естетичних принад його поетики та інших тонкощів, включно з безпосередніми революційними заслугами. Як націонал-ухильника й дезертира з полів класової битви (самогубство письменника було трактоване саме так — як дезертирство й визнання своїх провин), а потім — як "фашиста", М.Хвильового розгромили ідейно, затаврували, зарили й заборонили безстроково, без надій на реабілітацію за терміном давності.

Постать і творчість письменника повернулася в національну культуру в часи "перебудови" та здобуття державної незалежності внаслідок безкровної "оксамитної" (це важливо для розуміння міфу про Хвильового) революції, порушивши цілий ряд непростих запитань:

Чим були для України двадцяті роки, основним ідейним виразником яких, згідно з міфом, є М.Хвильовий?

Наскільки згідне з дійсністю стереотипне уявлення про літературний розвиток 20-х років як "відродження"? Чи "відроджував" щось М.Хвильовий, протиставивши "революційне пролетарське мистецтво" усій попередній літературній традиції?

Як виглядає в цьому світлі ставлення М.Хвильового до традиційної культури України (зневага до селянства та цінностей селянської цивілізації з позицій "молодої пролетарської кляси", трактування всієї чи майже всієї класичної спадщини, як "просвітянства", "назадництва", "епігонізму", "сірого чортика" і т.д.)?

Як ставитися до "конкістадорства" М.Хвильового та утверджуваного ним культу боротьби, перемог і переможців у контексті гуманістичних цінностей?

Нарешті, сприяє чи заважає міф про М.Хвильового та двадцяті роки як "розстріляне відродження" осмисленню творчості письменника й тогочасної дійсності?

Будь-який міф перетворює історичну дійсність на міфологічну, отже, зміщує акценти, перекомпоновує подієві ряди, розриває реальні причинно-наслідкові зв'язки і т. ін. Все це присутнє в героїчному сюжеті про М.Хвильового, в картині двадцятих років, змальованій у жанрі міфотворчості. Неважко помітити, як міф, ідеалізуючи двадцяті, очищає їх від властивих їм негацій, зсуваючи якусь частину тих негацій у попереднє, частину — в наступне десятиліття. Лиш по-хазяйськи прогорнувши простір, міф вирощує фантастичні квіти, переконуючи, що то був час суцільного цвітіння.

Поза сумнівом, чинилося у двадцяті безліч корисних справ, людей об'єднував ентузіазм переможців над класовим ворогом та будівничий ентузіазм творців нового життя, нової культури, нового мистецтва — сло-

вом, усього нового на світі (апологія новизни — родова прикмета будь-якого "відродження" з часів появи "Нового життя" Данте). Міф і трактує 20-і рр. як весну і цвітіння (хоча чомусь у прозі самого Хвильового, на противагу міфові, тогочасна дійсність послідовно вписана в розкішний, але осінній пейзаж). Однак тверезий погляд на розвиток української культури початку XX ст. може привести до цілком іншого висновку, а саме: у двадцяті заврожаїв сад, що розквітнув напередодні "збільшовиченої ери", і таким чином "епіцентр" національного відродження припадає не на двадцяті; а "комунари" лиш зібрали врожай не ними і не для них виплеканого саду.

Тут дозволю собі коротенький відступ. Переклад на мову садівничих образів чи понять, використання символу "сад" як ключового, певен, допомагає зрозуміти чимало сутнього, в тому числі й загадкового, прихованого, непроясненого в українській культурі. Врешті, вся вона виростає з садів — міфічних, фольклорно-пісенних, християнських, барокових, садів Сковороди, Шевченка, Максимовича, Куліша, Коцюбинського, Симиренків, Свідзинського, Довженка, Антонича, Рильського — і немає цьому рядові ані початку, ані краю.

Мало хто з дослідників творчості М.Хвильового звернув увагу на те, що дія всіх чи майже всіх його прозових творів відбувається в садах — міських і провінційних. У садах потопають колонії та вілли (однойменна новела), "санаторійна зона" (однойменна повість), в абрикосових садах чиниться дійство "Вальдшнепів", із провінційних у міські садки переселяється Б'янка, героїня "Сентиментальної історії" і т.д. М.Хвильовий присвячує свою новелу "Я (Романтика)" "цвітові яблуні", помічає яблука в крові — емблему революції та смерті ("Колонії, вілли..."), навіщось пише про яблука в кишенях Анарха ("Санаторійна зона"). Він любить яблуневі сади — символ окультуреної природи, і протиставляє яблуневий сад Шевченковим традиційним вишнякам (згадаймо, як дратують Карамазова "вишневі очі" дружини й сама згадка про "вишневу" образність). Мабуть, М.Хвильовий мріяв окультурити український сад, а відтак заходився вирубувати, на його думку, застаріле, здичавіле, в надії, що новий, комуністичний сад стане тим, чим і належить бути садові — раєм. Услід за партією, до якої належав, М.Хвильовий помилявся, ґадаючи, що треба вчити яблуню родити яблука. Він не прислухався до позапартійного Сковороди, котрий із глибини заперечених М.Хвильовим традицій не радив цього робити, рекомендуючи просто відганяти свиней, щоб не ушкодити коріння...

Та повернімося до міфу про двадцяті як "відродження". То був вирішальний період в історії тоталітарної системи, час утвердження комуністичних ідей через політику коренізації (українізації стосовно Украї-

ни). Саме в ту добу громили християнські храми, перетворюючи їх на клуби та склади, саме тоді були винайдені й запроваджені концтабори, відбулися перші публічні фальсифіковані судові процеси, організовано перший голодомор, розгромлено національну кооперацію, апробовано практику репресій та замовлених убивств (убивство Л.Симиренка), запроваджено цензуру і т.д. Якщо говорити про культуру, то безпрецедентним у національній історії був курс на цілковитий розрив із традицією, протиставлення т. зв. пролетарської культури тисячолітній сільській цивілізації, зневага до корифеїв-класиків та їхньої творчої спадщини. Тоді сформувалася практика літературних дискусій "на знищення" і намітився образ "державного митця" — лідера (наприклад, В.Еллан-Блакитний; згодом у готовій, не ним витвореній моделі посів своє місце О.Корнійчук). Тодішнє бурхливе літературне життя скасувало традиційний образ письменника-індивідуаліста чи "одноосібника", висунувши вимогу приналежності до тієї чи тієї з ворогуючих груп (групівщина продовжилася і в лоні об'єднаної Спілки письменників СРСР). Тоді було возведено в культ літературну боротьбу і принцип самоутвердження за будь-яку ціну — на противагу принципові самовдосконалення, що його сповідувала традиція. Ці тенденції лише посилилися в тридцяті й наступні десятиліття. З огляду на все це, очевидно міфологічною є логіка, згідно з якою письменники, що дебютували у двадцяті роки — "хороші", а покоління, скажімо, тридцятих, сорокових, п'ятидесятих — "погані": адже ж останні прийшли на готове, вироблене у двадцяті роки, причому без будь-яких шансів щось змінити в будові так, а не інакше закроєних систем. Саме в перше пореволюційне десятиліття письменники стали хилити голови перед владою... Саме в двадцяті роки мистецтво оспівало революцію, визначилося із колом ідей, тем, із ставленням до влади (сателітним), і так започаткувалося радянське мистецтво й радянська культура.

Власне, міф про Хвильового започаткував сам Хвильовий, створивши яскравий образ "м'ятежного романтика" ("справжнього" комуніста чи комунара), який переміг у збройній боротьбі, але не зміг скористатися плодами своєї перемоги — це право украли його антиподи ("несправжні" комуністи й незнищенне міщанство), відтиснувши героя-революціонера в "собачі завулки", "санаторійні", а згодом — і концтабірні зони, в небуття.

Самогубство М.Хвильового завершує в міфологічних агіографіях його образ героя-борця, одного з лідерів "революційного покоління". Міф тлумачить цю трагічну смерть, як останній символічний жест протесту проти партії та Системи. Уточню: проти партії, членом якої був М.Хвильовий, та проти більшовицької Системи, перемозі, вдосконаленню і зміцненню котрої він присвятив своє життя.

Неподинокі історики української літератури схильні трактувати самогубство М.Хвильового і як символічний фінал національного відродження двадцятих років. Тут зауважу тільки, що мету коренізації-українізації-модернізації, сформульовану партією, на час смерті М.Хвильового було вже загалом досягнуто: з підімперської Малоросії, з уенерівської Хохландії, з підсовєтської завойованої та окупованої території було збудовано Україну Радянську, й роль "революційного покоління" інтелігентів, що до його чільних постатей належав М.Хвильовий, була в цьому успіхові дуже значна. Отже, мавр зробив свою справу — і далі, за безсмертним Шекспіром...

Можна стверджувати, посилаючись на творчість письменника, що ідея самогубства глибоко й постійно хвилювала його. Врешті, це самогубство можна розглядати й не як одномоментний акт, а як процес, де постріл у скроню — лише закономірне завершення.

М.Хвильовий пройшов шлях революційного самознищення, при тому, як лідер, втягнувши в цей процес сотні молодих людей, котрі вслід за ним повірили в те, що більшовизм є благодаттю, і в те, що він, більшовизм, може бути іншим, значно кращим, ніж той, що був насправді.

Власне, творчість М.Хвильового до кінця 1980-х була майже недоступна як читачам, так і дослідникам літератури. Будівельним матеріалом для міфу служили насамперед гасла, кинуті свого часу письменником і збережені в так званій "історичній пам'яті": "Європа чи "Просвіта"?", "Психологічна Європа", "Романтика вітаїзму", "Азіатський ренесанс", "Геть від Москви" тощо. А інтерпретували ці гасла люди 60-х чи 80-х років так, як їм підказував їхній власний досвід та світогляд.

Потужним поштовхом до творення міфу про двадцяті роки М.Хвильового стало видання спогадів Ю.Смолича (рефлекси хвильовізму відбилися і в назві "Розповідей про неспокій"). До авторів міфу можна віднести і хвильовістів у діаспорі й шістдесятників, зокрема, дисидентів. У передмові до вже згадуваного 5-томного видання творів М.Хвильового наводить Г.Костюк анонімний уривок самвидавівського тексту:

"На магістралях новітньої української історії М.Хвильовий — завузлення, етап, що з'єднує минуле з сучасним і майбутнім, на Україні його ім'я перейшло в легенду (особливо ним цікавиться молодь)...

...Вплив його рушійних ідей і мобілізуючих концепцій живе, ферментує і з духом часу збагачується й посилюється" [3].

Аби переконатися, що в самвидавівському тексті маємо справу з логікою міфу, досить навести уривок із статті "Етапи" В.Коряка, однодумця М.Хвильового, вміщеній у збірці "Жовтень", де опубліковано й підписаний М.Хвильовим, В.Сосюрою і М.Йогансеном "Наш універсал до робіт-

ництва і пролетарських митців українських". Розвиваючи ідеї "Універсалу" про заперечення всіх попередніх шкіл і напрямків, традицій загалом, В.Коряк писав: "Перегортається нова сторінка історії. Не нова "школа", не новий "напрямок", не "течія" в рамцях старого мистецтва, але цілковите зірвання тяглості з усім попереднім, знищення всіх традицій. Початок нової ери" [4].

Як бачимо, в маніфестах Хвильового та його однодумців, на відміну від інших міфічних нарацій про них, немає жодного "завузлення", жодного "етапу", що з'єднує минуле з сучасним і майбутнім. Він, принаймні у програмних маніфестах, рвав зв'язок часів, розчленовував тяглість традицій, внаслідок чого опинився на безгрунтов'ї, ним же блискуче описаному в "Санаторній зоні" як безперечно смертєдайне.

Емблематичний портрет М.Хвильового вміщений на обкладинці книжки М.Жулинського "Микола Хвильовий". З нього дивиться вузькоплечий, у незграбній шинелі й солдацькій шапці, дещо розгублений, розвихрений, наївний, відкритий, щирий, а тому — симпатичний чоловік. Ідея цієї парсуни — беззахисний, закоханий у життя поет, "м'ятежний романтик".

Натомість томи діаспорного п'ятикнижжя М.Хвильового відкриває фото прямо протилежного психологічного змісту. З нього дивиться гарне, карбоване обличчя аскета, людини військової виправки й гарту (сім років армійської служби та боїв не минають марно), людини, фанатично зосередженої на меті, з пильними очима мисливця (він любив полювати з дитинства й навіть у напівголодному Харкові тримав, як пише Р.Задеснянський, "двох расових псів"), людини безмежно рішучої, сильної духовно й фізично. Тут М.Хвильовий — не наївний червоноармієць, а "європеєць", що сповідує культ волі, боротьби, перемог, і маніфестує нещадність до ворогів (ще одне з його гасел — "За сильних і вольових людей").

Романтичний імідж, здається, дещо дезорієнтує симпатиків і дослідників творчості М.Хвильового. Реальний М.Хвильовий був і романтиком, і непохитним бійцем, і досвідченим у політичній грі прагматиком, що вмів точно рохраховувати свої дії (за свідченням сучасника, Ю.Меженка).

Політичний міф про М.Хвильового зігрівав душі тих, хто ленінізмом заперечував сталінізм і в рамцях Системи шукав порятунку від Системи. Якщо це міф про Садівника (знову повертаюся до садівничої символіки), то його слід оддилити од міфу про божевільного садівника-мічурінця, котрий оголосив війну природі, сподіваючись вийти переможцем. У випадку з політичним міфом про Хвильового зробити це нелегко. Модернізм Хвильового — революційний, червоний. "М'ятежний романтик", не вагаючись, рубав із плеча, руйнував традицію в ім'я незрідка утопічних цілей та в ім'я самоутвердження. М.Хвильовий часом по-більшовицьки погань-

блював святині, вирішував, що має право на життя в культурі, що — не має. Цей міф вельми зручний для тих, хто самостверджується шляхом руйнування, заново, "під себе" переписуючи історію, отже, починаючи її безпосередньо від себе, із себе, чорнилом продовжуючи революцію.

Міф про М.Хвильового — плід певного типу мислення, котре, гадаю, відпрацювало свій історичний ресурс. Пам'яттю про війну й революції законсервовані в цьому типі мислення стереотипи й матриці, схожі на мінні поля. Це — заміноване мислення. І на тих мінних полях, які з часом поросли квітами і травою, може й тепер підриватися думка.

II

Постать Миколи Хвильового, проминувши десятиліття інтенсивного діаспорного дискутування, як символ модерно-європейської української культури на противагу народницькій "хохляндії" та "підсовєтській" "колоніяльно-соцреалістичній Малоросії", повернулася в сучасну Україну в формах героїчно-романтичного міфу. Неважко помітити спроби заснувати культ Хвильового в його діяспорній версії на нашому "незалежному" грунті. Однією з ілюстрацій до таких спроб може слугувати 100-літній ювілей письменника (грудень 1993 року, Харків).

Подія закарбувалась у спогадах учасника, молодого харківського поета Р.Мельниківа: "Отже, все почалося в Харкові. Саме... там з величезною помпою відзначали сторіччя від дня народження Миколи Хвильового... чимало гостей з усіх українських усюд та представників різних гілок влади, як і годиться у подібних випадках. І при цьому історичному збігові обставин сталися дві визначні події.

Директор видавництва "Смолоскип", яке щойно (на тоді) отримало українську прописку, Осип Степанович Зінкевич на урочистому відкритті ювілейної виставки в літературному музеї повертає Харкову печатку Вільної Академії Пролетарської Літератури, а за кілька хвилин по тому, в не менш урочистій обстановці та під тим же дахом — знайомиться між собою київська і харківська літературна молодь: творча асоціація "500" та "Червона Фіра". Таким гомінким і п'янким був початок, я б додав ще: романтичним — окриленість духу при "галопуючій" інфляції" [5].

Р.Мельниківприймає Хвильового, як міфічну підоснову діяльності й майбутнього уславлення свого літературного покоління. Автор вириває з контексту події — відзначення ювілею письменника Хвильового — два епізоди, надаючи їм значення міфологічного й культотворчого. Відразу ж з'являються такі збіги, що й самому стає страшно: "...З острахом на дивовижну схожість навіть за відтинками у часі починаєш помічати паралелі з

рухом у літературі, започаткованим багато років тому "п'ятірною фалангою", до речі, також у Харкові" — і так далі.

Прикметно, що проектуючи на своє літературне покоління, точніше — літгрупу, досвід Хвильового, автор відразу ж і насамперед бачить у перспективі "розколи", "розподіли" та "війни" за місце на "олімпі" [там само]. Все правильно, коли йти за Хвильовим чи то пак, за міфом про пророблену ним "мистецьку революцію". Але Р. Мельниківа, схоже, цікавить інше. Він використовує свій шанс, щоб "засвітитися", щоб самоствердитись під парасолем ювілею М.Хвильового: "...Привітаймо одне одного з ювілеєм: "Хай живе П'ЯТА річниця сучасного літпроцесу — Будьмо!!!"

Як виглядає, в ритуалах нового культу Хвильового роль верховного жерця виконує Осип Зінкевич, узявшись за справу опікування творчою молоддю, безнадійно загублену Спілкою письменників України. Тоді, у Харкові, "жрець" зробив ритуальний жест: передав печатку "ВАПЛІТЕ". Фактично — в літмузей, символічно — зачинателям "сучасного літературного процесу". Можна припускати, що в Харкові під час ювілейних свят відбувся ритуал ініціації літпокоління дев'яностих, дарма, що представників покоління було всього кілька, й не знати, як ставляться до цього всі решта. Але формально справу зроблено, "дев'яностники" одержали свого кумира й дороговказ.

1996 року "Смолоскип" видав №1 альманаху "Молода нація", відкриваючи його матеріалами київської науково-теоретичної конференції "Микола Хвильовий в літературі й сучасності (до 100-ліття від дня народження письменника)". У передньому слові О.Зінкевич, по суті, визначає міф про Хвильового як дороговказ для молодої літературної генерації. Міфологічну тональність задає вже й імперативний заголовок "Слова до молоді" — "Знайти "загублену у віках віру" в наш народ".

"У багатьох, — пише О.Зінкевич, — напевно, виринало запитання: хто такий Микола Хвильовий, чий ювілей відзначають письменники, культурні діячі, молодь, наша держава? Комуніст він, націоналіст чи співець революції? Хто ця незвичайна людина, яка хвилювала всю Україну тоді і хвилює нас нині?" Запитання слушні, а відповідь — за міфом: "Але чи важливо це сьогодні? Чи має будь-яке значення фразеологія ідеології, якою користувався Хвильовий? Адже та фразеологія, ті посилання на Маркса, Леніна і на комунізм давно вже відійшли у забуття" [6].

Виникає запитання: чому, ретельно відділяючи Хвильового від "фразеології ідеології" його часу, О.Зінкевич та інші хвильовісти не поширюють цей прийом на решту "підсовєтських" письменників? Але міф просто знімає це питання: його герой — лише Хвильовий, інші ж — "лакеї режиму".

О.Зінкевич продовжує: "У 20-х рр. нашого бурхливого століття найважливіше питання в історії нашої політичної думки М.Хвильовий поставив руба: "бути чи не бути", стали ми Україною чи й далі залишаємося Малоросією?" Він ВКАЗАВ [підкр. тут і далі моє — І.К.] нам на нашу духовну вторинність, культурну провінційність, на наш культурний епігонізм. Микола Хвильовий КЛИКАВ нас орієнтуватися на Європу і вирвати Україну, її духовність з культурної орбіти нашого північного сусіда".

"Вказав", "кликав", а в постійному підтексті — "вчив". О.Зінкевич, отже, підносить публіцистичну спадщину М.Хвильового до рангу вчення. Читаючи "Слово до молоді", відчуваєш (ми — звичні до подібних текстів), що ось-ось має з'явитися неодмінне в міфах "знав". Обов'язок героя — володіти сакральним знанням, неприступним для інших. І — з'являється: "Хвильовий ЗНАВ, що силу держави визначає духовна єдність народу..."

М.Хвильовий, безперечно, знав цю тривіальну істину. А знаючи, фактично сприяв протилежному — розколу раніше сформованої цілісності як народу, так і його культури. Він був прибічником примусової, насильницької реформації української культури — і як сфери мистецької, і як способу життя.

Цікаво, що О.Зінкевич завершує своє слово, використовуючи "піонерську" фразеологію ("Будь готов! — Всегда готов!"), спростовуючи своє ж твердження, що фразеологія цього гатунку "давно вже відійшла у забуття": "Подивімось навкруг: ЧИ ГОТОВІ ми, ЧИ ГОТОВІ ви, молоді, вирвати наш народ з духовної прірви, з руїни, в якій він опинився?"

"Вирвати" — означає, за О.Зінкевичем, — пробитися до "тієї Європи, яка вічна, непроминальна і яку ТАК ЧІТКО ВИЗНАЧИВ ДЛЯ НАС М.Хвильовий". Правду кажучи, духовну, культурну Європу для багатьох із нас визначили Бах, Моцарт, класики античності, Відродження і т.д., словом, цілі когорти світочів, серед яких і Гомер, і Шекспір, і Гете, і Міцкевич, і Шевченко, і Франко, і Леся Українка, і Коцюбинський, і Стефаник... А чому б не віднести до європейців і Володимира Винниченка, всупереч нашому міфові, популярнішого у 20-і за Хвильового; і Олександра Довженка, на відміну од Хвильового, визнаного і Європою, і світом великого митця? Але й наведених імен українських європейців досить, щоб увиразнити думку про те, наскільки звужує справу з нашим європейством міф, зводячи все до хистких, а не чітких, як здається О.Зінкевичу, уявлень Хвильового та до його надміру гіперболізованої постаті.

Але зрозуміло, що потрібен саме Хвильовий — революціонер, здатний спровокувати ще одну "культурну революцію". Потрібен залізний лицар літературних турнірів. У цьому він перший, і зовсім не випадково саме ці якості войовничості, бунтарства, перманентної "м'ятежності",

вкупі з крицевою волею революційного борця, педалює міф, заохочуючи до якнайширшого культивування зараз.

Та продовжу цитування статті О.Зінкевича: "Чи готові Ви у цю річницю, у цей рік Миколи Хвильового включитися в розбудову Української держави, що народжується у страшних болях, в якій більше руйнівників, ніж будівничих?.. Коли Ваше серце і душа відчує дух неспокою Хвильового, тільки тоді Ви зможете творити велику літературу та мистецтво, започаткувати нову культурну революцію, яка стане продовженням тієї, що її у 20-х роках розпочали М.Хвильовий, Л.Курбас, М.Куліш і М.Зеров".

Яким чином "буржуазний" апологет античності й "парнасист" Микола Зеров затесався в гурт революціонерів, не зовсім зрозуміло. Революціонери трактували його, як недобиток старої культури, використовували як "спеца", та й по всьому. Не зайве також пам'ятати, що сміливе експериментаторство Леся Курбаса в театральній сфері розпочинається не в 20-і, а раніше, причому, — за вирішальної матеріальної підтримки української селянської кооперації, послідовно громленої Хвильовим за "просвітянство" й "позадництво". Але міф про "розстріляне відродження" силоміць притягує і Зерова, і Курбаса, і Хвильового до спільного стартового майданчика, у міфологізовані 20-і роки. Починати належить "з нуля", бо позаду — "інтелектуальна пустеля", як стверджував якийсь молодик на сторінках газети "Смолоскип". Усе це узгоджується із міфічною культурною революцією М.Хвильового.

Далі з О.Зінкевича: "...Творіть нове велике мистецтво, гідне нашого великого народу. Куйте, як казав Хвильовий, свою "залізну волю" і віднайдіть "загублену у віках" віру в наш народ, у наше майбутнє, у нашу молоду державу".

Як бачимо, "Слово до молоді" О.Зінкевича — завершене, створене на базі міфу "Кредо", документ мислення, зосередженого на міфічних 20-х, культі Хвильового, й ідеях культурної революції. Є "розстріляне відродження" із лідером Хвильовим і є покоління дев'яностників на чолі з мудрим гуру О.Зінкевичем. Є міст між тим і цим, а під мостом — смітник історії, звалище, сформоване з численних представників "підсовєтської літератури"...

Втім, здається, що кинуте О.Зінкевичем гасло не знайшло сподіваного відгуку в душах учасників конференції, молодих науковців і літераторів. На цитований вище заклик: "Будьте готові!" ніхто з них не відповів: "Завжди готові!", хоч учасники конференції, мабуть ще не забули піонерських ритуалів. Міф, задекларований у передмові О.Зінкевича як дороговказний, якщо й не спростовується напряму, то ввічливо й коректно долається учасниками конференції.

Наприклад, Олесь Доній актуалізує "основний мотив" памфлетів М.Хвильового (мотив бунту) й загальне гасло: "бий себе і інших", що, за логікою Хвильового, відкривало "можливість іти далі". О.Доній переконаний: "Дискусія 20-х стала диспутом про пошук шляхів становлення нації. Майже через 70 років ми все ще стоїмо перед аналогічною проблемою. Отже, часовий паралелізм сприймається як повторення пройденого" [8]. Як "позитивістські", трактує дослідник заклики Хвильового: "дайош пролетаріат" і "дайош інтелігенцію", висловлюючи переконання, що їх "можна осучаснити закликом "творення міської української культури".

Справді, така культура була потрібна. Але не варто випускати з поля зору й той факт, що пролетаріат й інтелігенція протиставлялися М.Хвильовим селянству, селянській інтелігенції, "рідненькій Просвіті" та її культурі. Протиріччя, згідно з логікою "м'ятежного" комунара, могло мати лише революційне розв'язання. При тому "темне", "дике" селянство прирікалося на примусове окультурення більшовицьким містом, для чого й запроваджено колективізацію, оспівану Хвильовим у пізніх нарисах. Втім, остаточно подолати селянство не вдалося. Українське село залишилося культуротворчим осередком нації, звідки рекрутувалися кадри митців, письменників, культурних діячів, і навіть майбутніх українських депутатів та президентів. Натомість пролетаріят, всупереч комуністичним ідеологемам, засвідчив свою культурну безплідність, якщо, звісно ж, не вважати за шедеври літературу т.зв. "робітничої тематики" (творену зовсім не пролетарями).

Позитивно ставитися до цих ідейних побудов М.Хвильового дозволяє О.Донію дещо однобічне трактування культури: "Оскільки національна культура твориться інтелігенцією, то її вибір спрямовує подальші прагнення нації". Це справедливо лише в певному, обмеженому, сенсі. Якщо виходити з ширшого розуміння — себто, що культура — це ще й увесь спосіб життя народу, то картина 20-х і культурницька діяльність М.Хвильового постануть в дещо іншому світлі, — про що, втім, досить сказано у першій частині цього нариса.

О.Доній приймає тезу про позитивне ставлення М.Хвильового до класичної спадщини, персоніфікованої в постаті М.Зерова. Але вчитаймося у фразу М.Хвильового, яку цитує дослідник: "Зерових ми мусимо використати не лише по лінії техніки, але й у напрямку психології". "Зерови", отже, — то щось чужорідне, хоч і корисне на певному учнівському етапі із суто утилітарних міркувань. "Зерови" — не самодостатні світи, а прикладні цінності, інструмент для обтесування кадрів "нової генерації пролетарських митців".

Окремим складником ідей Хвильового була демонізація українського селянства, — опрощеного, дебілізованого, зведеного до значення ідео-

логічної та й просто мішені. Схоже, О.Доній не засуджує цього, коли пише: "За словесною обгорткою чітко проглядається напівосвічений селюк з його одвічним прагненням накинути місту свій "задрипаний світогляд". Поставивши перед собою великі орієнтири та ідеали, вдихнувши на повні груди п'янкого запаху міського неспокою, Хвильовий ОГОЛОСИВ ВІЙНУ [підкр. моє — І.К.] селюківській посередності. Олімпійська бравада, що шампанила рядки, зменшується, посилюється біль за руйнацією нествореного майбутнього. Романтичні месіанські мрії, заховані у прозорі шати "загірної комуни" та "азіатського ренесансу", розбиваються об твердолобість багатотисячної "рідненької просвіти".

Тут О.Доній упритул підходить до того, що різні дослідники називають "загадкою Хвильового". У нього самого це виглядало приблизно так: по один бік — "невеличка група митців", "яка давно порвала всякі родинні, чи то ідеологічні зносини... узагалі з селом". Ця група на чолі з лідером-олімпійцем зорієнтована на "психологічну Європу". Ворожий табір складає демонізований селюк у контексті "рідненької просвіти". Селюк — "напівосвічений". Натомість сам Хвильовий, маючи неповні чотири класи гімназії, був, вочевидь, "повністю" освічений. І між цими світами — боротьба "хто кого".

Але згадуючи історичні факти, — а саме, завдяки кому або чому насправді були розтрощені Хвильовий та його однодумці, приходимо до висновку: в обох міфічних ворогуючих таборах — не справжній розклад тодішніх ідейних сил, а сам письменник, розколотий на Фітільова і Хвильового, нездатний ані сказати правду про світ довкола, ані знайти душевну рівновагу, внутрішню гармонію; тим-то він і "м'ятежний", до стадії тяжкої неврастенії. Боротьба внутрішніх фантомів спроектувалася у сферу зовнішнього, поза-Хвильовим, життя.

Революційний реформатор неадекватно оцінював українське селянство, яке під 20-і було на 80% кооперoване (не колективізоване!), мало розгалужену систему господарських, кредитових, культурних установ, власні періодичні видання, досвід шкільництва тощо, та берегло національну традицію. Втім, уважне прочитання памфлетів Хвильового дозволяє зрозуміти: він добре бачив цю силу, але вважав її ворожою, "куркульською", й боявся, що освічена українська молодь піде не за комуністами-"олімпійцями", а саме за цією силою (що її представниками в тодішній культурі були, зокрема, Підмогильний, Плужник, Косинка, — тобто літератори, об'єктивно кажучи, не гірші за Хвильового чи будь-кого з "ваплітян").

Провіщений у міфі "шлях до Європи" через повний розрив із селом виявляється манівцем, а провідника на тому шляху можна ідентифікувати не лише з біблійним Мойсеєм, а й з "героями" типу Івана Сусаніна. Чи треба нагадувати, що селюки, які, покидаючи батьківські пороги, зрікали-

ся роду, мови, традицій, створювали в наших містах колонії не "європейців", а сірих суржикомовних і суржикомислячих маргіналів, — так вміло описаних, наприклад, у новелі Г.Тютюнника "Син приїхав".

Втім, О.Доній дистанціюється від міфу, слушно заявляючи, що, скажімо, гасла "Геть від Москви" у відомих нам творах М.Хвильового немає. І робить принциповий висновок: міфілогізація лише вульгаризує постать і творчість письменника.

Буття М.Хвильового в міфі й культі переконливо розкриває і Роксана Харчук. Дослідниця зауважує: "Як і Т.Шевченко, він (М.Хвильовий) став символом, фетишем, міфом. У час національної ейфорії, як екзотичний символ, М.Хвильовий був цікавий загалові. Поступово цей інтерес почав згасати. І це логічно. Алогічним видається інше: згасання інтересу до постаті Хвильового серед інтелектуальної еліти. Вона використала письменника для самоутвердження в ролі фетиша, забуваючи, однак, про те, що авторитет одиниці ніколи не може створити, тим паче підтримати авторитет загалу" [9].

Власне, герої міфів якраз і слугують консолідації та освяченню певних спільнот; вони здатні "підтримати авторитет загалу". Але в тім то й річ, що Р.Харчук відмовляє Хвильовому в ролі міфічного, умовно кажучи, культурного "праотця". Для дослідниці М.Хвильовий — "творча одиниця", унікальна, екзотична в своїй революційності з позицій сьогодення, щедро обдарована особистість, письменник, якому "судилося пережити найбільше з розчарувань — розчарування в самому собі".

Як і О.Доній, дослідниця побіжно торкається "фаустіанства" М.Хвильового, відносячи його до людей "фаустівського типу". Отже, він "став жертвою Духу. Того бунтівного Духу, якому М.Хвильовий служив беззастережно і до якого не зміг дорівнятися усім своїм життям".

"Український Фауст" — одна з міфічних масок Хвильового й водночас одна із проблем, ним поставлених. Над цим розмірковує Лада Коломієць, доходячи висновку: "Українська "громадська людина", теоретичним винахідником якої став Микола Хвильовий, — це людина фаустівського типу, що прийшла в українську дійсність 1920-х рр., долаючи подивування та ворожість зрусифікованого обивательського загалу, а також "рідну" українську флегму, прийшла як образ реформатора традиційної патріархально-селянської культури" [10].

Лише побіжно зазначу, що, окрім "теоретичного винаходу" Хвильового, вже тоді існувала й цілком не-міфічна "українська громадська людина". Не фаустівський і не хвильовістський, але український і європейський водночас тип громадської людини сформувався в лоні національного кооперативного руху, що його у середині 20-х рр. трактували біль-

шовицькі авторитети, як "українську кооперативну державу" і як найбільшу для себе загрозу. За свідченням Л.Кагановича, українська кооперація була силою, впливовішою за партію більшовиків. Втім, окреслення різних типів і моделей української "громадської людини" потребує окремої розмови. Далі — зі статті Л.Коломієць:

"Фауста в українській літературі 1920-х рр. можна розглядати не лише як символічну реальність, а ще як постать алегоричну до особистої долі М.Хвильового та тих його сучасників, пройнятих вічними "проклятими" питаннями, чия неповторна творчість є духовним прозрінням, що називаємо Ренесансом".

Не заходячи глибоко в фундаментальну проблему "українського Фауста", яку цікаво інтерпретує дослідниця, вдамося до ще одного застереження. Чомусь і Л.Коломієць, і всі, хто з того чи того приводу торкаються "фаустіанства" "м'ятежного" романтика, не йдуть далі за паралель із гетевським Фаустом. Здається, не менш продуктивним і виправданим є погляд на Фауста-Хвильового в контексті моделі, запропонованої Томасом Манном у романі "Доктор Фаустус" — тобто інтелектуала, який мимоволі випускає на волю "темні сили" і врешті сам стає їхньою жертвою.

Не розгортаючи цієї думки, наведу лише кілька міркувань Л.Коломієць, котрі мовби підштовхують до підходу саме такого, або, принаймні, не спростовують його доцільності: "Діткнутий духовною інертністю "вчених хохлів", — письменник із симпатією придивляється до темпераменту фашизму як альтернативи "рідній розхляпаній психіці". І ще: "Микола Хвильовий шукав можливості культурної тяглості Європи на українських теренах через відродження сформульованого О.Шпенглером елітарного орденського духу [в цьому, схоже, слід шукати істинного сенсу "олімпізму" — І.К.], побудованого на етиці обов'язку, класовій свідомості, авторитарному аскетичному підпорядкуванні державі".

Якась частина української літературної молоді справді з симпатією приглядалася до європейського новонародженого фашизму. Ідея орденського духу, здається, природно поєднується з ідеєю "олімпізму" і — стимулює претензії "ВАПЛІТЕ" на монополію в питаннях не лише літературних. Звідси й ініційовані нею війни з іншими літугрупуваннями, особливо — з селянським "Плугом".

Далі — зі статті Л.Коломієць: "Шпенглер остаточну долю західного людства зводив до страшної боротьби двох етичних принципів — торговельно-грабіжницького ("англійський" дух вікінгів) та героїчного ("німецький" лицарський дух), Хвильовий теж підносить ідею героїчного духу ("конструктивної героїчної психіки"), вбачаючи її героїчний прототип не лише в образі Фауста Гете, а й загалом у духовній атмосфері німецького романтизму епохи "бурі і натиску".

Можливо, це й так, але, гадаю, помилка Хвильового полягала в тому, що, заперечивши, перекресливши національну традицію, він заперечував, перекреслював і унікальний, власне український "дух", замінивши його вигаданою азіатчиною, "Аттілою", що "пройде з огнем і мечем по ланах Європи". Без урахування української духовної традиції та згідних із нею вже вироблених типів, візія будівничих із крицевою волею реалізувалася в "залізній волі РКП".

До розвідок, які розвіюють міфологічний туман довкруг постаті М.Хвильового, належить і вміщена у збірнику "Молода нація" стаття Максима Розумного. Почавши із прояснення поняття "національна ідея", дослідник руйнує утверджувану міфом монополію Хвильового в цьому посутньому питанні: "Він скочив на підніжку потяга української ідеї, став біля керма й запалив у топці полум'я. Потяг рушив у невідомість, і його єдиний пасажир став бранцем. Їхні долі злилися в одну, і нам лишається тільки аналізувати, чому потяг зійшов з колії... Найпереконливішим доказом окремішного буття ідеї давні й сучасні дослідники вважають її принципову незнищенність, здатність втілюватися у безконечному числі явищ. У нашому випадку це означає, що потяг Миколи Хвильового був лише одним із можливих. Одночасно з ним вирушили від того самого перона кожен у своєму напрямку Д.Донцов, В.Липинський, Ю.Липа та інші менш відомі керманичі. Їхні долі склалися по-різному, кожного чекала більш чи менш значуща катастрофа. Національна ідея й донині рекрутує своїх добровільних бранців і посилає їх у невідомість" [11].

Добірку матеріалів, упорядковану М.Розумним, замикає стаття О.Лігостової "Композиція і авторська оцінка зображуваного у новелах Миколи Хвильового", і це сприймається як пропозиція зосередитись на студіях художньої тканини його творів, ніби підказує найплідніший напрямок в освоєнні спадщини письменника.

Втім, при бажанні справу можна представити і в міфологічній обгортці. Ось готовий будівельний матеріал для версії саме такої: 100-ліття М.Хвильового, назва альманаху ("Молода нація"), його перше число, декларація О.Зінкевича (хранителя печатки "ВАПЛІТЕ") як спроба перекинути символічний міст між поколіннями двадцятих і дев'яностих через голови інших поколінь.

Хвильовістський міф підпирає навіть багатозначна подача в тому-таки числі альманаху матеріалів іншої конференції, з нагоди 175-ліття Пантелеймона Куліша. Подача дуже не випадкова, якщо врахувати, що "м'ятежний" Хвильовий з усіх літпопередників визнавав лише "несамовитого Панька". Прикметно, що, виголошуючи вступне слово й до цієї молодіжної конференції, О.Зінкевич акцентує особливу духовну спорідненість двох письменників і характеризує постать Куліша цитатою із Хвильово-

го: “Що ж до ідеального революціонера-громадянина, то більшого за Панька Куліша не знайти. Здається, тільки він один маячить світлою плямою з темного українського минулого. Тільки його можна вважати за справжнього європейця, за ту людину, яка наблизилася до типу західного інтелігента”.

Намічено такий собі сюжет “міфу про вічне повернення” (М.Еліаде): Куліш — Хвильовий — сучасна літературна молодь. Можна його назвати “українським міфом про вічне повернення до Європи”. Втім, можливо, що “осучаснена” міфічна структура виглядає дещо інакше: Хвильовий у центрі, від центру-осердя — один промінь спрямований у минуле, до Куліша, другий — у майбутнє, до покоління дев'яностих. Вся решта, вочевидь, має виконувати роль “малоросійської ночі” або ж “азіатської тайги” на українських чорноземах, або ж “сатани в бочці”, або ж “сірого чортика” і т.ін., це вже хто чим захоче бути, а ролі знайдуться для всіх.

Цей міф має першопочаток у легендарній “літдискусії”, розпочатій М.Хвильовим 1926 року, в ході якої він, власне, й здобув широку й доволі контроверсійну популярність, а за дальшими наслідками її змушений був застрелитись. Ту дискусію часто називають кульмінацією в культурному житті 20-х. Якоюсь мірою вона моделює і сюжет того трагічного десятиліття: в інтродукції — слово-вчинок героя “проти течії”, посередині — змагання творчих сил, яке часто нагадує війну, поки що безкровну; у фіналі — об'єднуюча дискутантів смерть. Заспівувачем виступає сам Хвильовий, резюме робить Сталін, виступаючи водночас і в ролі міфотворця “хвильовізму”, бо ніякого “хвильовізму” до дискусії не існувало, а був просто письменник-комуніст Хвильовий.

Та дискусія мала принципову й фатальну для всього подальшого розвою нашої літератури особливість: з контексту суто літературного, притому — літературно-молодіжного, вона відразу ж випручалась (завдяки не так Хвильовому, як тодішнім “літературознавцям у цивільному”) до контекстів загальнокультурного, соціального, політичного. Пронизавши всі ці контексти, думки, висновки, ідеї, гасла втратили не лише адресат (літературна молодь), а й естетичну визначеність, набувши значення зашифрованої політичної та національної символіки. Повернути думкам Хвильового їхній первісний сенс неможливо, оскільки вони вписані у весь дальший український культурний і національний контекст. Адресовані літературній молоді в певний момент історії, наклавшись на культурну та соціально-політичну дійсність і розчинившися в часі, вони міфологізувалися, перетворившись мало не на вчення, готове до універсального вжитку.

III

Однією з найпізніших спроб переосмислити постать та ідейну спадщину Хвильового є чимале есе в "Сучасності" американського професора Джеймса Мейса, який останнім часом працює в Києві. Розвідка "Буремний дух розстріляного відродження" тим цікавіша для нас, що потенційно вона дає можливість познайомитися не з "окциденталістським", а власне західним поглядом на постать нашого найпалкішого "європеїзатора". Однак, як виглядає, об'єктивного погляду у Дж.Мейса не вийшло — він, у певному сенсі, сам потрапив у полон до "хвильовістського міфу". Він не стільки аналізує Хвильового як явище, скільки переповідає міф мовою, прийнятною для сучасного (в тому числі західного) читача-інтелектуала.

"Арешт Михайла Ялового знаменував собою початок кінця," — пише Д.Мейс, одразу потрапляючи в міфологічну тональність, бо міфи завжди чіпляються за першо-початки й "остаточні" кінці, творячи свій власний, міфічний час. — "Далі не буде ніяких літературних дискусій, ніяких полемічних статей, один за одним підуть у небуття молоді і красиві хлопці, завершиться епоха, яку потім назовуть трагічно і страшно — "розстріляне відродження"... У своїй передсмертній записці він скаже: "за Генерацію Ялового відповідаю перш за все я, Микола Хвильовий..." [12].

Нагадаймо сказане раніше: "розстріляне відродження" — то, власне, міфологема, яка посутньо і тенденційно звужує до обсягів одного десятиліття явища національного відродження кінця XIX — першої третини XX століття. Дж.Мейс використовує цей термін, не аналізуючи його; він бере за чисту монету й "авторський міф" Хвильового, сконденсованим і переконливим (бо скріпленим кров'ю) фінальним фрагментом якого є передсмертна записка. Як на мене, цитовані дослідником слова Хвильового звучать, насамперед, як ствердження власної обраності, лідерства-пророцтва. Це — передостанній жест самоствердження в ролі пророка, останнім був постріл у скроню. Осмислюючи далі постать Хвильового як символ усього відродження 20-х рр., Дж.Мейс не помічає протиріччя, закладеного в самому міфі: "тільки Микола Хвильовий" брав на себе відповідальність, власне, не за всю сучасну йому українську літературу, а тільки за "генерацію Ялового". Якщо точніше — тільки за долю літературної групи, до якої належав сам.

Видно, що Дж.Мейс часто відчуває опір матеріалу, однак легко долає цей опір на крилах міфотворчості. Він, зокрема, стверджує, коментуючи передсмертну записку Хвильового: "Панегірики на честь комунізму, соціалістичного будівництва, комуністичної партії — остання спроба захистити тих, хто ще живий, ще творить. Безнадійна спроба. Переконаний, що на той час у Миколи Хвильового уже не залишалося жодних ілюзій щодо комуністичної системи, яка запанувала в Україні, і щодо ідеології, яка пе-

ремогла. А оте моторошне "Хай живе..." — останній порух мужньої душі, яка навіть ув останню свою хвилину не мала права на правду, моторошна передсмертна гримаса "характерника" (як назвав його Володимир Коряк), гримаса болю, відчаю. Більше для своїх друзів він уже не міг зробити. Всі гріхи на ньому, вся відповідальність на ньому за те, що були молоді, що творили, що любили..."

Згідно з логікою міфу, Дж.Мейс посутньо скорочує перелік того, за що мав би відповідати М.Хвильовий, як лідер, який завів тих, хто йшов за ним, у не надто й замасковану пастку. Цікаво, що міфологізований Хвильовий натомість відповідає у Дж.Мейса за те, що узвичаєно відносити до компетенції Бога чи Природи, — за молодість і любов, власне, за життя.

Якщо приймати твердження про цілковите розчарування Хвильового в комуністичній ідеології, то "Хай живе комунізм!" виглядає в передсмертній записці скоріше як останній порух лукавого духа, а не "мужньої душі". Дж.Мейс висловлює припущення, що "різкість і гострота суперечок щодо ідеологічної заангажованості з часом втратять свою актуальність", що "ключ до таємниці Хвильового... потрібно шукати передовсім у його новелах, повістях, романах". Важко не погодитись. Але ж замість дискусії про ідеологічну заангажованість Хвильового нам пропонують просто прийняти хвильовістський міф на додаток до його художньої творчості. Зокрема, Дж.Мейс пророкує: "На Хвильового почнуть дивитися в контексті його часу [міф долає цей контекст, прагнучи позачасовості — І.К.], шукатимуть у його житті і творчості зерна безцінного інтелектуального і духовного досвіду, який є набутком світової цивілізації".

Услід за Леонідом Плющем, Дж.Мейс закликає до діалогу з М.Хвильовим "у площинах прози, поезії, політики, історії, навіть економіки, якщо згадати "хвильовіста Волобуєва", оскільки переконаний, що на запитання "як повинна розвиватися українська культура?", "в яких напрямках?", "за якими моделями?" — Хвильовий дав "найясніші і найбезкомпромісніші відповіді". І далі: "...Проблема Хвильового" — це не лише проблема суто літературознавча; вона тісно змикається з проблемою переборення недержавною нацією комплексу меншовартості, провінційності; це проблема шляхів духовної еволюції українців як повноцінної високорозвиненої нації і України як держави. Для мене — як історика й політолога — цей вимір творчості Хвильового є найцікавішим", — зазначає Дж. Мейс.

Однак він забуває, що М.Хвильовий фактично був противником "духовної **еволюції** українців", адже він свідомо й цілеспрямовано робив ставку на духовну **революцію.** З цим — найбільші проблеми. Революційний "шлях М.Хвильового" як передбачав, так і передбачає конфлікт, примус, репресивні методи... Ідеологію лише однієї, до того ж — нечислен-

ної, до того ж — агресивно-модерністської за природою літературної групи навряд чи варто проектувати на всю культурну дійсність 20-х, а тим більше — на наш час.

Міф ігнорує відмінність між ідеологією, культурно-мистецькими поглядами і т.д. окремої літературної групи, одного покоління, точніше — якоїсь його частини, і всієї нації. В цьому джерело його провокативної енергії. Міф перетворює часткове на ціле, абсолютизуючи й тоталізуючи. Порівняймо, як трактував масштаб відомої дискусії та постать М.Хвильового в її епіцентрі Микола Скрипник: "Звідкись зненацька для всієї партії виникли нові мотиви і нові лінії розходжень. Все сконцентрувалося випадково на статтях тов. Хвильового, для більшості партії — *якогось Хвильового.* До цього додано інші думки інших товаришів, проведено принципові лінії й зроблено організаційні висновки. Все це раптово, 'стихійно'."

Стаття М.Скрипника "Підсумки літературної дискусії" була надрукована вже в №1 журналу "Більшовик України" за 1926 рік. Бачення визначним культурним і партійним діячем того часу масштабів, обсягу, характеру дискусії й наголос на випадковості потрапляння Хвильового в епіцентр політичної боротьби не варто ігнорувати. Власне кажучи, генеральна тема дискусії — висунутий Хвильовим імператив орієнтації на "психологічну Європу" — була досить швидко вичерпана й у літературних колах. Лист М.Хвильового до літературної молоді "Про "сатану в бочці", та про інших графоманів та інших просвітян" був надрукований у додатку до "Вістей ВУЦВК" "Культура і побут" за квітень 1925 року, а вже 24 травня того року на організованому М.Зеровим публічному диспуті в Києві Юрій Меженко заперечив М.Хвильовому в абсолютно прийнятних, як на мене, виважених тезах: "Україні потрібна не сама європейська культура, а техніка будівництва такої культури. Європейська культура чужа українській ще й тому, що створена в таких умовах, яких в Україні не було. Некритичне європейство — це Сцілла і Харібда української культури. Європу не можна цілком приймати чи повністю від неї відмовлятися".

Доволі зріла позиція, варта актуалізації в наші дні, аж надто прикметні некритичним "європейством" або некритичним "американством".

Прикметно, що, головуючи на диспуті, М.Зеров намагався спрямувати розмову в суто літературне русло, кажучи, що йдеться не про Європу чи Просвіту, а про культуру чи халтуру. Та його зусилля були марні. М.Хвильовий оперував у своїх памфлетах не точними науковими поняттями, а метафорами, які можна трактувати по-різному і як завгодно. А войовничий тон провокував зустрічну агресивність. По суті, М.Хвильовий досягнув лише однієї мети — схвилювати, не досягнувши іншої — підпо-

рядкувати на базі висунутої ним фрагментарної, сформульованої у строкатих метафорах, програми. Насправді дискусія посилила настрій революційної нетерпимості й ворожнечі, аж ніяк не сприяючи об'єднанню національних сил, як це стверджує міф. Не варто забувати й того, що в ході цієї дискусії відшліфовувались і вкорінювались методи вульгарного соціологізму, якими послідовно й навіть віртуозно користувався і сам Хвильовий.

Бравада, революційна нетерпимість, агресивність 20-х коштували Україні надто дорого, щоб приймати тепер "шлях Хвильового" як дороговказний. А саме це пропонує Дж.Мейс у підсумкових висновках своєї статті: "...Він ще довго буде камертоном українського культурного і політичного життя, за ставленням до нього визначатимуться напрямки культурних, економічних, політичних процесів в Україні: Хвильовий — буремний дух "розстріляного Відродження".Суперечки довкола творчості Хвильового триватимуть ще довго. Це була неоднозначна постать. Але безсумнівно одне: в пантеоні борців за українську незалежність його ім'я сяятиме золотими літерами".

Чи варто далі трактувати публіцистичну спадщину Хвильового як "глибоко продуману, виважену систему філософських поглядів", як це робить Мейс, і не тільки він, ігноруючи той очевидний факт, що це — літературні твори, а художню дійсність небезпечно плутати з конкретно-історичною?

Міфічна тінь Хвильового витає над нами, роз'єднуючи, протиставляючи, провокуючи зіткнення, обіцяючи комусь (лише "олімпійцям") лаври, а решті — побиття, маргіналізацію, замовчування, примусове "окультурення" тощо. Якщо комусь хочеться нової революції, нової громадянської війни, хай поки що на полях літературно-мистецьких — готове батьківське благословення "дерзати" містить міф про Хвильового. Прекрасна проза письменника, на противагу, служить застереженням: хай це ніколи не повториться.

Може, не варто знову й знову, услід за "буремним" Хвильовим, вибирати "між Тарзаном і Маяковським" (Юрій Меженко), між вимріяною ним "психологічною Европою" та ним-таки демонізованою "рідненькою Просвітою"? Адже окрім "міфу про Хвильового", є й прекрасний письменник Хвильовий. Він — естетична реальність.

Примітки

1. Хвильовий Микола. Твори в п'ятьох томах. — Ню-Йорк–Балтімор–Торонто, 1984, т.1, с.7–10.
2. Задеснянський Р. Що нам дав М.Хвильовий? — Торонто, 1979.
3. Цит. за виданням: Хвильовий Микола. Твори в п'ятьох томах. Т.1, с.19.
4. Там само. — с.39.
5. Мельників Р. До п'ятої річниці сучасного літературного процесу. // Кур'єр Кривбасу, 1999, квітень. Далі — там само.
6. Зінкевич О. Слово до молоді. // Молода нація. — Київ, 1996, №1. Далі — там само.
7. Соловей Д. Голгота України. // Сучасність. — Київ, 1994, №2.
8. Доній О. Актуальність проблематики памфлетів Миколи Хвильового. // Молода нація. — Київ, 1996, №1.
9. Харчук Р. Два прочитання памфлетів Миколи Хвильового: в час національної ейфорії та в період суспільної депресії. // Молода нація. — Київ, 1996, №1.
10. Коломієць Л. Етичний феномен "громадської людини" Миколи Хвильового: образ Фауста як символ українського відродження. // Молода нація. — Київ, 1996, №1.
11. Розумний М. Микола Хвильовий та українська ідея. // Молода нація. — Київ, 1996, №1.
12. Мейс Дж. Буремний дух розстріляного відродження. // Сучасність. — Київ, 1997, №№ 11-12.

Лицар із "світлого майбуття" (Микола Щорс)

Сергій Тримбач

У кінці 1934 року кінорежисер Олександр Довженко закінчував знімати фільм "Аероград" (під час зустрічі з Й.Сталіним Довженко на прохання генсека навіть вказав на карті точку, де належало створити нове місто — місто майбутнього), й ділився планами на майбутнє. "У 1935 році,- писав він у газеті "Кіно" (№59, 22 грудня 1934),- я хочу зробити соціальну сатиру на матеріали імперіалістичної війни 1914-1918 рр. під назвою "Цар". Не вдасться цей задум — є інший, під назвою "Втрачений і знайдений рай". Тема фільму: загибель міоценового клімату. Льодовиковий період. Його причина. Сьогоднішній день — канун нового льодовикового періоду. Хочу розкрити способи запобігання нового льодовикового періоду руками соціалістичного суспільства"[1].

Останній задум характерний: Довженко свято вірив у те, що нові люди, люди соціалістичної ери, здатні міняти клімат, вносити корективи в природу, в тому числі природу людини. В його знаменитій трилогії "Звенигора"-"Арсенал"-"Земля" більшовики, з вогнем месії в очах, перетворювали світ, котрий перебував у стані творіння, а точніше — перетворення. Бо ж дотеперішній збанкрутів і, коли йти тією ж стежкою, то потрапиш у ... льодовиковий період. Усе треба міняти, і круто! На це здатні тільки особливі люди, мойсеї, що поведуть народ із пустелі на землі обітовані.

27 лютого 1935 року М.Калінін на засіданні президії Центрального Виконавчого Комітету СРСР вручає Довженкові орден Леніна. При цьому Сталін зненацька говорить: "За ним борг — "Український Чапаєв"![2].

Це було "височайшеє" держзамовлення і його сутність Довженко вловив блискавично. Уже 12 березня, тобто через два тижні, у газеті "Комуніст" видруковано статтю Довженка, в якій він писав: "Незабаром я повернуся на київську фабрику "Українфільму" для постійної праці. На цій фабриці я почну оборонний фільм "Український Чапаєв"[3].

Про Щорса поки що не згадується, місце Чапаєва з національними рисами ще вакантне. Одначе від цього нічого не міняється: товариш Сталін сказав заповітне слово, і все закрутилося. На екранах країни якраз 1934-1935 рр. тріумфально йде фільм братів Васільєвих. Анархічний комдив Чапаєв, котрий більше нагадує партизанського "батька", під впливом Фурманова, більшовика-комісара з чистими пронизливими очима, трансформується у відданого бійця за світлі ідеали комунізму. Власне, чапаєв-

ська дивізія більше схожа на разінсько-пугачовську вольницю (саме з образу анархічного, слабко керованого колективу і починається картина, коли приїздить Фурманов). Та фабула й сюжет розгортаються в такий спосіб, що усі ці народні персонажі, на кшталт ординарця Петьки, кулеметниці Анки, денщика Потапова у незабутньому виконанні Степана Шкурата, на очах виростають і дисциплінуються. Не втрачаючи при цьому людського шарму й привабливості — у фільмі діють живі, справжні люди, це міф в одіжі реальності, й відтак — це справжній позитивний міф. Котрий, за точним, на мою думку, означенням Мірча Еліаде, завжди "викладає сакральну історію, оповідає про подію, що відбулася в достопам'ятні часи "початку всіх початків". Міф розповідає про те, яким чином реальність, завдяки подвигам надприродних істот, досягла свого втілення і здійснення, — чи то всеоб'ємна реальність, космос або тільки фрагмент її: острів, рослинний світ, людська поведінка чи державний устрій. Це завжди оповідь про якесь "творення"; нам повідомляють, як саме щось відбулося, і в міфі ми стоїмо біля джерел існування цього "щось". Міф говорить тільки про те, що відбулося реально, про те, що себе повною мірою виявило"[4].

Далі події розвивалися стрімко — ще за кілька березневих днів з'ясовується, що "український Чапаєв" — це Щорс. 14 березня Довженко зустрічається з ветеранами-щорсівцями. 16-го — ще одна зустріч, і кореспондент "Вечерней Москвы" переповідає слова режисера: "Те, що зараз розгорнулося навколо імені Щорса, переросло рамки створення фільму і стало великим політичним актом. Звістка про створення фільму сколихнула найширші маси. Зовсім нечувана річ, коли початок створення художнього твору уже супроводжується зустрічною хвилею масової активності в країні. Революційні маси висунули Щорса. Ці маси тепер хочуть творити і фільм про нього"[5].

З моменту виголошення репліки Сталіна минуло тільки два тижні, а маси вже творять... Далі — більше. 22 березня у газеті "За индустриализацию" нова стаття Довженка, котра називається "Фильм о Щорсе должна создавать и промышленность" (йшлося про необхідність створення нової кінотехніки). Ну, а далі, звісно, включився і партійний ЦК України на чолі з товаришем Постишевим. Так, на початку травня Довженко зустрічається з секретарями ЦК КП(б)У С.Косіором і П.Постишевим й ділиться з ними думками про створення фільму. Себто сам процес витворення стрічки міфологізувався — самим режисером, і бюрократичним апаратом, і засобами масової комунікації. На початку було слово вождя — і цим все сказано. Далі режисер-орденоносець сказав "єсть", а за тим уже покотилося навсібіч, та й "лягло до ніг". Лишалась "дрібничка" — зробити той фільм. Та до його майбутньої прем'єри лишалося ще довгих чотири роки.

Чому Сталін дав таке замовлення — зрозуміло. Міфологія про творення нового світу вимагала одного суттєвого компоненту: національного. Все якось виходило, що серед вождів і лідерів революції не було українців. Петлюрівці і "прочая нечисть" були, а от істинних революціонерів "із хохлов" у масовій свідомості не існувало. Належало цей недолік виправити — українізувати революцію і, відповідно, сам процес творення світу більшовицького розуму й хисту. Відтак не дивно, що Сталін закликає Довженка до себе й дає конкретніші настанови. Сам Довженко озвучив їх так: "Тов. Сталін просто, тепло і задушевно говорив зі мною про роботу над фільмом про Щорса. Він дав низку досить цінних і важливих вказівок... Зокрема, Сталін вказав на необхідність використати у фільмі багатий матеріал народних пісень. Він сказав про чудові пісні, уже записані на грамофонні пластинки.

— Ви слухали ці пластинки? — запитав мене Сталін.

— Ні, не слухав, у мене нема патефона.

За годину після того, як я повернувся від Сталіна, мені додому принесли патефон"[6].

Та поки що належало закінчити "Аероград" — його прем'єра відбулася 6 листопада у Москві (як і прем'єри більшості фільмів Довженка, котрі виходили на екран у дні "творення" нового світу).

Потому "паблік-рілейшенз" "Щорса" набирає нових обертів. Скажімо, газета "Пролетарська правда" видрукувала кореспонденцію "Народження фільму про Щорса", де розповідається про те, що "вся країна допомагає створювати стрічку про легендарного героя". Довженко, свідчить газета, одержав 13 тисяч листів-спогадів бійців, соратників Щорса — з усіх кінців Радянського Союзу. Газетна стаття сповнена епічного натхнення: "Довгими годинами О.П.Довженко розмовляє з Григорієм Щорсом. Серед тиші свого робочого кабінету, оточений документами, портретами, книгами про Щорса, режисер жадібно ловить кожне слово брата героя, ділиться з ним своїми міркуваннями про майбутній сценарій, про весь майбутній творчий процес створення фільму"[7]. Ділиться не тільки з Григорієм Щорсом, а й з Григорієм Петровським, головою ВУЦВК, іншими партійними і радянськими вождями. Процес іде, та тільки пізніше стане зрозумілим, наскільки він був драматичним і складним. І саме останнє пояснює, чому робота над фільмом ніяк не починається — аж у лютому 1937 року зйомки нарешті стартують у Чернігові.

Підвалини міфа закладено. Ще у 1935 р. батьківщина героя, місто Сновськ на Чернігівщині, перейменовано на Щорс. Семен Скляренко починає видавати на-гора свою епічну трилогію "Шлях на Київ" (1937-1940), випередивши, і суттєво, фільм. Створюється легенда про "житіє"

героя громадянської війни, встановлюються пам'ятники і, звісно, пишеться опера "Щорс" (1938), автором якої є один із кращих українських композиторів Б.Лятошинський. Вулиці, заводи і фабрики, колгоспи, піонерські загони називаються іменем героя, котрий, тим самим, одержує надійну прописку у пантеоні богів Великої Жовтневої... На додачу, вже пізніше, з'являється меморіальний музей (у місті Щорс), куди планово везуть піонерів і комсомольців "збільшовиченої ери" — звичайний для тих часів процес комуністичного виховання. Відтепер Щорс — серед тих, під чиїми образами належало "чистити себе", доводити до зразкового ідеологічного стану. У свідомість радянських людей багатьох поколінь вкарбовано образ Щорса і через пісні "Шел отряд по берегу" та "В степи под Херсоном высокие травы".

Та все ж з усіх мистецтв, як відомо, лідери більшовизму найважливішим вважали кіно. Одначе Довженків фільм усе не з'являвся. Причини цього загалом зрозумілі — режисер писав сценарій, а паралельно в черговий раз переписувалась історія. І Довженко мусив щоразу трансформувати міф — налічується чотири версії сценаріїв. У своєму виступі перед працівниками Київської кінофабрики у лютому 1937 року Довженко так формулював тему майбутнього фільму: "Фільм про повсталий український народ, про його героїчну соціальну й національну боротьбу не можна обмежити якоюсь однією темою. З'явився цілий ряд тематичних ліній — показ самого Щорса, народу, петлюрівців, гетьманців, німців, поляків, організація Червоної Армії, боротьба з контрреволюційними троцькістами тощо — все це треба було відтворити"[8]. Треба, бо "требують". Серед інших — і начальник Головного управління кінофотопромисловості Борис Шумяцький. Він щоразу змінював вимоги до сценарію — не було певності в тому, як саме відреагує на нього Сталін. Про це докладно розповів сам Довженко у 1938 році в бесіді з новопризначеним, замість Шумяцького, С.Дукельським: "В течении двух месяцев говорят,- пояснював він,- на разный лад о сценарии — это ужасно. То прекрасно, то плохо". Колишній кіноначальник навіть міг сказати: "Вам этот сценарий заказывал товарищ Сталин, пусть он и оценивает. Я принимаю все меры к тому, чтобы скорее устроить свидание с Иосифом Виссарионовичем"[9]. Зрештою, режисера викликають на Політбюро ЦК КП(б)У, де він "три часа читал, три часа обсуждали [чи можна собі уявити сьогодні щось подібне? — С.Т.]. До трёх часов ночи. Причём они мне сделали шестнадцать пунктов разных поправок. И начали надо мной смеяться (...). Причём были такие вещи. Шумяцкий выдвигает требование, чтобы я показал план великого Сталинского наступления. Я говорю, что не могу показать, потому что план Сталинского наступления осуществлён в октябре месяце, а Щорс умер 30 августа. Нет, говорит он мне, нужно, потому что, знаете, то то, то другое. Потом он требовал, чтобы Щорс погиб в результате происков врага.

А на Политбюро мне сказали, что не в этом дело. И, между прочим, когда я возвратился с натуры, я был у Косиора, и он мне подчеркнул, что Иосиф Виссарионович спросил и говорил, что на вопросе троцкизма не нужно особенно акцентировать, а нужно акцентировать на вопросе дружбы народов, что особенно важно в связи с последними событиями"[10].

Вся ця плутанина виникла, як уже підкреслювалося, внаслідок постійних "коректувань" і переписувань недавньої історії. Довженко, так чи інакше, мусив реагувати на ті зміни. Сутність завдання зрозуміла — належало зробити Сталіна головною фігурою громадянської війни. Краєзнавець Олександр Фесенко показав нещодавно, що героями Довженкового фільму, і міфу про Щорса загалом, стали усі ті, кого, вочевидь, знищили за наказом Троцького, роль якого у війні була справді значною. 9 серпня 1919 року воєнком віддає розпорядження щодо "чистки" командного складу, оскільки "в украинских частях ещё слишком много петлюровских, партизанских и атаманских элементов, подобных Богунскому... Ныне приходится применять уже раскалённое железо".

Перед цим гине Антон Богунський, командир бригади (напевно, саме на його честь і було названо Богунський полк, хоча у фільмі говориться про героя минулих часів полковника Богуна — міфологічна поправка!), 26 липня гине "матрос-партизан Железняк", себто анархіст Анатолій Железняков убитий пострілом у спину. 21 серпня (Троцький у цей час перебуває у Києві), помирає Боженко, за "послужливою" версією, нібито отруєний петлюрівцем. 10 серпня вбито, прямісінько в штабі, Черняка, одного із заступників Щорса. 30 серпня гине і сам Щорс, за свідченням очевидців, від кулі, випущеної в потилицю. За деякими версіями, убивцею був Іван Дубовий, котрий і став на його місце. Під час зйомок фільму Дубовий виступає в ролі консультанта, картина повинна була закінчуватися смертю Щорса на руках Дубового. Одначе останнього арештовують на території кінофабрики і невдовзі розстрілюють [12] — напевно, відстрілювали тих, хто був, у той чи інший спосіб, пов'язаний з діяннями Троцького.

Словом, героями міфу ставали ті, хто загинув під час громадянської війни. Не випадково у центральному епізоді фільму, "мріяння про майбутнє" (комдив разом з бійцями розмірковує про світле прийдешнє), Щорс говорить слова: "І воскреснемо ми...". Майбутнє постає як проекція минулого, герої якого постануть з попелу, воскреснуть для нових діянь. Глядачі фільму кінця тридцятих і задовольняли свою потребу помріяти про майбутнє, котре буде багато кращим від дня нинішнього. Жити в ім'я прийдешнього — таким вимальовувалося гасло. Сучасникам більшовицька ідеологія обіцяла, за правильну поведінку, воскресіння в комуністичному раю. То ж: "і воскреснемо ми, — сказав Щорс, переносячись

думкою в далекі грядущі століття, — і повстанемо з сивини століть, і пройдемо перед ними могутнім строєм, повним урочистого ритму й краси, тверезі, хоробрі, без лайки, без підлабузництва і зрадництва. Пройдемо за Леніним такими достойними, простими товаришами, що якби можна було все це уявити собі зовсім-зовсім ясно, ох, багато хто заплакав би сьогодні в тузі, що не так проніс через життя свої рани і голову свою ніс не зовсім так!.. То будуть народні пісні"[13].

Отже, знайомі релігійні мотиви: не блуди, не порушуй, і тобі воздасться. У майбутньому, звичайно. Довженко, як не раз зауважувалося дослідниками його творчості, тяжів до життєбудівництва, як і все мистецтво революційного авангарду. Своїми творами він "у прямому розумінні слова прагне заклясти реальність. У "Щорсі" він "заклинає сьогоднішнє — минулим"[14]. В ім'я такої мети минуле можна і "поправити" — у кращий бік. Не дивно, що уже в часи "відлиги" з'ясувалося, що ветерани громадянської війни зовсім не апологетично ставилися до Щорса — в нещодавно опублікованому листі [15] до Юлії Солнцевої, дружини Довженка (датовано квітнем 1965р.), ветерани стверджували, що епітети "талановитий полководець", "легендарний герой", "український Чапаєв" щодо Щорса не відповідають дійсності" [16]. Одначе для конструктора чи то пак синтезатора міфу реальні факти не мають особливого значення. Діло було зроблено — фільм, зрештою, з'явився у прокаті (сталося це у 1939 році) і був найуспішнішим з погляду глядацького успіху витвором режисера.

Картина сподобалась і Сталіну. Опісля перегляду, за одним із свідчень, "Сталін завіз Довженка до нього додому, і вони довго удвох походжали біля будинку Довженка, лякаючи тим охорону. Двірники дивилися із здивуванням, як великий вождь ходив з неплатником за квартиру. Потім вирішили: мабуть, артист Гелована" [17]. (Геловані виконував роль Сталіна у кількох фільмах).

Задоволення Сталіна є зрозумілим — режисер виконав його замовлення. Перед нами герой з рисами месіанської натури — видовжений профіль з борідкою, палаючі очі, увесь ще юний і променистий (таким він стане на відомому всім пам'ятнику у Києві, поставленому неподалік від вокзалу, себто ніби біля воріт у якісь світи). Говорить він російською, раз по раз наголошуючи на своїй місії посланця Півночі, посланця Леніна (та й говорить не російсько-пушкінською, а "соціологізованою"). Веде він своє військо, — військо "національне за формою, соціалістичне за змістом" (алюзії щодо української історії, запорозьких вояків підкреслюють його українськість) у світле майбутнє...

Точніше кажучи, веде він на загибель в ім'я цього майбутнього, — громадянська війна є справжнім жертвопринесенням заради нащадків ("как один умрем в борьбе за это"), які за благі діяння ще воскресять геро-

ів. Негідники-троцькісти уособлюють ворогів нового релігійного культу — вони формалісти й "начотчики", у них немає й натяку на якийсь вогонь ідеї, це канцеляристи, чорнильні й темні душі. Їм з минулого у майбутнє не вирватися, залишаться там, непросвітленими й проклятими.

Масова аудиторія радо прийняла Довженків фільм — він відповідав відкоректованій на комуністичний лад міфології, згідно якій за сьогоднішні страждання і лихоліття воздасться богом історії та могутньої держави, котра може все, або майже все. "Одиниця — нуль", одначе, з'єднавши ряди і душі, можна вигребти на чисте і прекрасне плесо історії. І так воно й буде — надовго маси полинуть у чарівну ілюзію, тільки через десятиліття почне вона чахнути і марнуватись. Та "ще не вмерла" — й сьогодні масам так хочеться обіцянки раю, так жадається, аби прийшов хтось і пообіцяв. А ще краще — повів... Під червоним знаменом, чи під яким іншим — "нє іграєт значєнія".

Було б очевидною концептуальною помилкою вважати як фільм Довженка, так і міф про Щорса загалом чимось похідним від фільму "Чапаєв" (хоча почасти було й це — власне, саме цього бажав Сталін спочатку). Молода українська інтелігенція 20-х років доволі твердо вирішила для себе питання про те, на кого їй орієнтуватися: не на масового хлібороба і його ціннісний світ, а на сильну особистість, надлюдину, бодай і ніцшеанського замісу. Микола Хвильовий і його найближче оточення (а той-таки Довженко входив до нього протягом ряду літ у середині 20-х), обирали саме цей варіант, оспівуючи "нових конкістадорів" [18]. Україна та українство уявлялися у вигляді села, землі, незаплідненого лона, що потребує чоловічого первня, чоловічої сили. Кулішівський хутір, такий собі варіант російської Обломовки, належало взяти, знищивши рустикальну "цноту", котру дехто оберігав, вважаючи мало не національним символом. Уже герой ранніх фільмів Довженка і був саме таким чоловіком. Навіть типажно актор Євген Самойлов дуже нагадує Семена Свашенка, що знімався в "Звенигорі", "Арсеналі", "Землі"; те саме можна сказати про пам'ятник Щорсу в Києві та його численні іконографічні зображення — скрізь це прегарний мужчина, в якому, одначе, більше духовної, а не грубої чоловічої сили. Це одухотворена плоть, наділена незламною волею, й відтак не дивною є іконописність лику героя, котра й вирізняє його з оточення, де більшість становлять "мужлани", чоловіки традиційного народного типу, — точніше, стереотипу. Щорс навіює якісь квазі-релігійні почуття — і справді, це людина "завтрішнього дня". Фанатик ідеї, він добре вписується в ряд добре відомих культових героїв радянського періоду: Павка Корчагін, молодогвардійці, панфіловці...

Не дивно, що й сприймався він доволі адекватно. "Тут, — ділився своїми враженнями режисер-"п'ятдесятни" Микола Мащенко, — створе-

но такої сили образ героя, що сприймаєш його не тільки як конкретну людину Миколу Щорса, але і як Борця, Прометея, котрий вимагає звіту й відповідальності за все твоє життя (...). Я не можу назвати іншого образу, котрий би так сильно вплинув на мене,- можливо, тому, що це було перше настільки глибоке ураження свідомості, може, тому, що дійсно рівного за силою образу наше кіно не створювало" [19].

Коли згадати поетику, пластику фільмів Мащенка "Комісари", "Як гартувалася сталь", "Овод", згадати їх чільних персонажів, котрі так нагадують Щорса (у фільмі, на бронзовому коні, на оперній сцені) — типажно й посутньо, то розумієш: міф таки працював, і доволі ефективно. Те саме покоління "п'ятдесятників" мало за культ "комисаров в пыльных шлемах", таких собі першоапостолів комуністичної, найсправедливішої у світі, віри в добро і благочестя. То вже потім прийдуть фарисеї, книжники, а то й просто негідники, перетовчуть ту віру на пси. Міф про більшовиків-першоапостолів (а міф про Щорса, поза сумнівом, вписувався до цього універсального міфообразу) працював і в 60-і, і в 70-і, хоча саме тоді почав занепадати, аби остаточно рухнути в кінці 80-х.

Одначе не все так просто. В середині 90-х популярність старого радянського кіно помітно зростає. Знову в моді "старые песни о главном", знову оживає надія на чоловіка, котрий прийде й поведе — у світлу будучину. Масовому глядачеві хочеться такого-от красивого, з палаючими очима, рвучкими жестами... "І воскреснемо ми!". Як знати — може, й воскреснуть...

Примітки

1. М.В.Куценко. Сторінки життя і творчості О.П.Довженка. — Київ, 1975, с. 100.
2. Там само, с. 101.
3. Там само, с. 104.
4. Мирча Элиаде. Аспекты мифа. — Москва, 1994, с.15–16.
5. Куценко М.В. Сторінки життя і творчості О.П.Довженка, с.105.
6. Там само, с.105.
7. Там само, с.123.
8. Там само, с.122.
10. Довженко О. Я потерпел большой урон в жизни. //"Искусство кино, 1990, №9, с.121–122.
11. Там само, с.123–124.
12. Фесенко О. Я створював міф про "українського Чапаєва". // Літературна Україна, 1989, 17 серпня.
13. Довженко О. Твори в п'яти томах. — К.: 1989, т.1, с.211.

14. Марголит Е. Кто под красным знаменем? // Искусство кино, 1990, №9, с.120.
15. Николай Щорс. Легенда и реальность. // Искусство кино, 1990, №9.
16. Там само, с.116.
17. Латышев А. Растоптанный Сашко. // Утро России, 1994, 8–14 декабря.
18. Див. докладніше: "Звенигора", "Арсенал", "Земля": образ Мессии. // Киноведческие записки, 1994, №23.
19. Щорс. Збірник. — К.: 1984, с.141.

"Небіж Рільке" і "син Тараса" (Василь Стус)

Микола Рябчук

1.

Серед публічних постатей України останніх десятиліть, здається, ніхто не має більших підстав вважатися культурним героєм нації, як Василь Стус (1938-1985) — видатний поет і громадянин, що мужньо кинув виклик системі, приєднавшись у своїх двадцять із чимось літ до дисидентського руху, за що 1965 року був відрахований з аспірантури, 1972 року — заарештований і, врешті, 1985 року замордований у пермському концтаборі. Величезний літературний талант і висока культура в поєднанні з певними рисами вдачі — безкомпромісністю, відвагою, гордістю і, врешті, жертовністю в обороні своєї поневоленої вітчизни — роблять його справді унікальною постаттю національного пантеону, об'єктом інтенсивної патріотичної міфологізації та іконізації.

У найзагальніших рисах цей міф повторює триступеневу парадигму поведінки ("пригод") культурного героя, окреслену Джозефом Кемпбелом: "сепарація від буденного світу, проникнення до джерела якоїсь надприродної сили і, врешті, життєствердне повернення". У випадку Стуса "сепарація від буденного світу" складалася з двох етапів: спершу — відрахування з аспірантури й перетворення молодого поета й перспективного науковця на суспільного аутсайдера, переслідуваного ізгоя. І другий етап — арешт і ув'язнення, нерівна боротьба з концтабірним начальством, своєрідна хресна дорога на національну Голгофу ("він обрав хрест, приготовлений його народові", — пише про це Стусів соратник Євген Сверстюк [Сверстюк, 150].

Своєю чергою, "проникнення до джерела надприродної сили" має різні аспекти, що їх ті чи ті міфотворці по-різному акцентують — залежно від особистих уподобань та практичних потреб. Тут може йтися про осягнення поетичної геніальності чи громадянської одержимості, філософсько-екзистенційне чи релігійне одкровення, словом — про прилучення до певної Істини й перебування в ній, і осягнення таким чином безсмертя, але також — про відкриття цієї істини чи, принаймні, шляху до неї своєму племені і, відтак, дарування йому спасіння. Культурний герой, таким чином, сповняє завдання, що його сформулював Кемпбел, — "поконати страхітливий аспект батька (дракона, потвори, царя-людоїда) й вивільнити з-під його закляття вітальну енергію, яка живитиме світ".

І нарешті, "життєствердне повернення" героя відбувається в символічному плані (бо в реальному вимірі герой таки загинув у боротьбі з "драконом", "потворою", гвалтівником матері-України), — проте символічний план, як ми знаємо, в міфології є не менш реальним: "Тільки померле зерно проросте", — сказано в Євангелії; "Тільки через загибель — до життя!" — парафразує цю формулу в статті про Стуса Євген Сверстюк [Сверстюк, 159]. Стус повертається "до життя" у своїх віршах, уведених до шкільних підручників, у "всенародній шані" до "поета-мученика", у назвах вулиць, пароплавів і районних літературних об'єднань, зрештою — в суто магічному ритуалі перепоховання 19 листопада 1989 року, присудженні йому посмертної (через сім років) Державної премії ім. Тараса Шевченка, нагородженні (через 12 років по смерті) орденом Ярослава Мудрого і, звісно, посмертному прийнятті до Спілки письменників — тієї самої, котру він незадовго до смерті назвав "набором холуїв від літератури, обозних маркітанток естетики, які на національній трагедії шиють собі розмальовані шаровари блазнів-танцюристів, що на трупі України витанцьовують хвацького гопака" [Стус, 4: 496].

"Народе мій, до тебе я ще верну, як в смерті обернуся до життя..." — цими рядками сьогодні закінчується ледь не кожна популярна стаття про Василя Стуса.

2.

Мотив померлого й воскреслого зерна — це, безумовно, універсальний міфологічний мотив, але у випадку Стуса він має виразно християнське забарвлення: агіографія Стуса моделюється як житіє мученика (парадигматично — Ісуса Христа), котрий прийшов у світ, але світ його не впізнав (за винятком небагатьох, найближчих: бо ж "горстка нас. Малесенька щопта лише для молитов і сподівання. Усім нам смерть судилася зараання"), і котрий сповна випив суджену йому чашу — пішов на хрест задля спасіння народу й спокути його тяжких гріхів.

Різною мірою, імпліцитно й експліцитно, ця модель присутня в усіх життєписах героя, проте найпослідовніше і найчіткіше вона зартикульована в двох статтях Сверстюка — "Базилеос" та "Василь Стус — летюча зірка української літератури". Обидві статті починаються маєстатичною сценою пієти — оплакування безневинно убієнного поета у вузькому колі соратників і послідовників, майбутніх євангелістів та агіографів: "Перед тінню мученика світ смирніє. Тінь даленіє, знайомі риси розпливаються, і на їх місці згущуються образи вселенського страждання, що нас єднає на гіркій землі... Україна мовчала в клінічній анабіозі, і тільки мале коло друзів замученого поета збиралося в його київській хаті біля свічки перед

розп'яттям. І сюди поверталася його душа, вибілена стражданнями, як білий птах".

"Український народ в останнє десятиліття дав багато покутників за гріхи і слабості замореного конформізмом покоління, — патетично веде далі автор. — Серед них чимало працівників пера. Але Василь Стус був найсуворіший, найнепримиренніший. Він творив книгу великого національного болю, разом з тим — сувору легенду свого життя. Як у всякому великому житті — повторилася путь невизнання у фарисейському світі, суд синедріону і страдницька путь на Голготу" [Сверстюк, 212].

Агіографічна модель окреслена тут із граничною чіткістю й безапеляційністю, забезпеченою врочисто-проповідницьким тоном і сакральними євангельськими алюзіями. Весь подальший текст — це лише ілюстрація до окресленої моделі "життя у світі" та "шляху на Голгофу". Кожна конкретна подія, кожен факт мають тут вище, символічне значення, вищу, телеологічну підпорядкованість остаточній (і водночас початковій, усечасовій) сакральній події: "Але до камери приходила ясна свідомість долі — така ясна, як євангельська істина: "Зерно не дасть плоду, поки не вмре" [Сверстюк, 214].

У світлі цієї телеології, Стус — "людина рідкісної моральної обдарованости, голос сумління у світі розхитаних і розмитих понять чести, правди, порядности" — був апріорно приречений. "Він зберіг свій стиль до кінця. І це було основою його трагедії. Він ніс даровану йому іскру Божу з гідністю і лицарською одвагою, не згинаючись і не обминаючи. На такій дорозі поети гинуть" [Сверстюк, 212]. І далі: "Природжений ідеаліст і поет, він так і не збагнув, чи то його минуло життя, чи він те життя обминув. Але свого життя йому вистачило для виповнення призначення — піднятися до верховини, на якій відкривається трагічний сенс наших шукань на землі, на якій проблискує мудрість осявань..." (217). Або — в іншій статті: "Сумніву нема, що Василь Стус, якому і народитись випало на Свят-Вечір, був людиною, створеною для легенди... [Він] творив легенду свого життя не для слави, а в силу своєї натури. В трагічну добу нашої історії він мусів трагічно загинути, впасти смертю лицаря чести на самому дні тюремної системи" [Сверстюк, 157].

Тут, як бачимо, кожна деталь, навіть народження на Свят-Вечір, набуває символічного, міленарного значення. Смерть на Голгофі освітлює всі події цілком іншим, універсальним сенсом. Історія заступається вічністю, біографічні подробиці — житійними символами, причинно-наслідкові зв'язки — провіденціальною обумовленістю. Простір звільняється від предметно-подієвої конкретики й заповнюється натомість позоліткою загальників, риторичними формулами, що повторюються й варіюються з істинно візантійською вибагливістю: "Не може так буть, щоб усе

никло й нишкло, а життя залишалось. Звичайно, на другому полюсі пристосувань, служінь і вилянь мають бути високі постаті, живі за всіх, що беруть на себе обов'язок чести або хочуть брати і стати там, де колись стояв офірний вівтар і свіча висвітлювала обличчя апостолів та мучеників. Стус не питав, чи важкий хрест, а природно й постійно ніс обов'язок чести, як спадок предків" [Сверстюк, 158].

Так само й час позбувається історичності, каузальності, стає циклічно повторюваним усе-часом; не процесом, а переживанням сакральної події, яка відбувається тут і тепер, повсякчас повторючись у душах адептів. Цей часопростір не можна пізнати логічно, раціонально, тим більше — критично; в нього можна лише увійти, як у храм, прилучитися, як до Святого письма, — і саме на це спрямована риторична стратегія агіографів, котрі замість логіки оперують магією священних формул і заклинань, а замість аргументів — абсолютним авторитетом міленарної події.

Євген Сверстюк, безумовно, має рацію, коли пише, що "тут має зупинитися аналіза — тут атмосфера храму, в якому діє з цілковитою посвятою поет, свідомий своєї самоофіри" (217). Богослужіння не може бути об'єктом газетних рецензій, так само як ікона — предметом критичних дискусій на тему банальності фабули, вбогості кольорів, загальної жанрової нудноватості (чи навпаки, оригінальності та захопливості). Агіографія розрахована на сприйняття певного символічного коду й цілковиту довіру до нього. Це не літературознавство, не історіографія, не естетика й, навіть, не етика. Це релігія — магія й ритуал, прилучення до святині. Можна сприймати чи не сприймати чужу релігію, але не можна її критично аналізувати, не ризикуючи впасти у гріх блюзнірства в очах віруючих (під цим оглядом реакція Євгена Сверстюка на одну зі статей Максима Стріхи, де шістдесятників згадано без належного пієтету, є вельми симптоматичною (див. "Критика", ч.1, 1998).

3.

Громадянська релігія кожної нації, вочевидь, іще довго, а може, й вічно потребуватиме культурних героїв. Тим більше потребуватиме їх (принаймні в найближчі десятиліття) Україна — з її недобудованою нацією й недоструктурованою культурою. Не маючи громадянської нації, Україна не мала й власної громадянської релігії, а офіційний пантеон її культурних героїв був лише зменшеною провінційною копією пантеону загальноімперського. Більшості чільних постатей тут бракувало, а ті, що були — немилосердно спотворювалися й принижувалися; натомість не бракувало тут усіляких сумнівних типів на кшталт Щорса, Будьонного, Юрія Коцюбинського чи якого-небудь генерала Ватутіна.

Формування повноцінного національного пантеону культурних героїв можна, отже, лише вітати, а тим більше — включення до нього таких справді великих і гідних постатей, як Василь Стус. (Хоч, принагідно зазначимо, збереження у згаданому пантеоні багатьох колоніальних типів поруч зі Стусом виглядає принаймні дивно — достоту як канонізація поруч із Христом його сусідів-розбійників, а заразом і Юди та Понтія Пілата з усім синедріоном). Міфологізація культурних героїв є, вочевидь, неминучим аспектом культурного самоусвідомлення нації та формування справді масової громадянської релігії. Хоч би якою наївною виглядала ця міфотворчість та ритуальність, до неї слід ставитися хай не прихильно, а все ж поблажливо.

Народ, неспроможний прогодувати власну армію, — каже відома приказка, — приречений годувати чужу. Народ, неспроможний витворити власного культурного пантеону, приречений поклонятися чужому. У кращому разі це буде пантеон із Висоцьким, Пугачовою та Філіпом Кірковим, у гіршому — з Петром Першим, Леніном-Сталіном і яким-небудь генералом Лебедем.

Окрім суто політичного аспекту, проблема утвердження й "масовізації" національних культурних героїв має ще й важливий філософсько-культурологічий аспект, і стосується він принципової відмінності між знанням елітарним ("для втаємничених") та егалітарним ("для всіх"), між мистецтвом "високим", для компетентної, відповідно підготовленої публіки, і мистецтвом масовим, популярним, доступним практично кожному.

Не входячи тут у цю справді складну проблему, зазначимо лише, що суспільні міфи є коли й не необхідними, то в кожному разі неминучими: уникнути їх не вдавалося поки що жодній людській спільноті й навряд чи коли-небудь удасться. Мова може йти, отже, лише про певний баланс між міфічним і раціональним, про суспільну маргіналізацію чи, принаймні, обмеження й стримування найбільш агресивних та деструктивних міфів, або, як каже один український філософ, про захист від них своєї власної території — території здорового глузду. Вплинути на міфічну свідомість логічними аргументами неможливо — вона їх просто не сприйме, як не сприймає людське око інфрачервоного чи ультрафіолетового кольору. Але можна й треба захищати від міфів раціональну свідомість — усіляко ті міфи деконструюючи та виявляючи суто раціональні механізми їхнього функціонування.

Ідеться, отже, про таке собі мирне співіснування міфічного з науковим — наскільки воно взагалі може бути мирним. До цієї ідеї паралельного існування і, сказати б, розподілу сфер впливу схиляються, схоже, навіть такі рішучі й непоступливі міфоборці, як, наприклад, Наталя Яковен-

ко — "Побоююсь, що для масового шанувальника старовини ... така [неміфічна] історична наука, заплутана в хащах фахових тонкощів, уже не буде цікавою. Ось тоді в дружній парі на кін мусять вийти дві історії: перша — популярна, котра, анітрохи не сумніваючись, упевнено й барвисто оповідатиме про те, "як усе було насправді", і друга — наукова, творці якої з сумом усвідомлюватимуть, що цього нікому не дано пізнати. Шлях до мирного діалогу цих обох пролягає через модернізацію голів істориків" (Історія пізнавана й непізнавана. — День, 25 вересня 1996, с.6).

До перспектив такого діалогу в Україні найближчим часом авторка, щоправда, ставиться доволі скептично, стверджуючи, що "над українською наукою 1990-х мирно витає "дух доби" XIX століття, яке ще не підозрювало, що історія непізнавана". Задля справедливості варто, однак, зазначити, що праці самої Наталі Яковенко, як і багатьох її колег-істориків, соціологів, літературознавців, філософів, політологів засвідчують, що справи з "українською наукою 1990-х" не такі вже й кепські і, хоч до справжнього суспільного діалогу нам іще справді далеко, все ж "модернізація голів" українських гуманітарників уже, поза сумнівом, почалася.

Навіть у досить вузьких рамках нашої специфічної теми, умовно окресленої як "стусіана", можна назвати низку текстів, цілком або майже цілком позбавлених міфізації, і навіть — принаймні три публікації, в яких "міф Стуса" рішуче деконструюється. За цієї нагоди нагадаємо ще раз, що аналіз і деконструкція міфа про того чи того культурного героя зовсім не означає його "розвінчання" чи, тим більше, "приниження". Втім, це цілком очевидно для наукової свідомості й навряд чи збагненно для свідомості міфічної, зорієнтованої на суто магічне злиття із сакральним об'єктом: "тут має зупинитися аналіза" — і т.д.

4.

Отже, згадані три публікації — це збірка статей за редакцією Марка Павлишина "Стус як текст", видана 1992 року в Мельбурні університетом ім. Монаша, стаття Василя Івашка "Міф про Василя Стуса як дзеркало шістдесятників", уміщена у квартальнику "Світо-вид" (ч.3, 1994) та грунтовна рецензія Костянтина Москальця на дев'ятитомове зібрання Стусових творів "Страсті по Вітчизні", надрукована в "Критиці" (ч.6, 1999).

В передмові до книжки "Стус як текст" Павлишин зазначає, що пропонована збірка постала внаслідок двох стимулів: по-перше, з усвідомлення "небуденности, глибини, своєрідности, словом — важливости Стусової поезії" і, по-друге, з "почуття незатишности, викликаного новонародженим культом Стуса". "Як реакція на режимне приховування поезій і на вбивство самого поета, — пояснює він, — появилися нові шабльони сприймання Стуса: Стус — приклад людської нескорености перед тота-

літаризмом, символ національної гідности, Стус — мученик, Стус — "син Тараса". Усі ці загальні місця висловлюють щиру правду, але вони обмежені кутом зору колонізованої та пригніченої культури, яка примушена оцінювати кожне явище як зброю в боротьбі за виживання. А при цьому випадає з поля зору те, що може мати резонанс поза парадигмою колоніялізму і, навіть, здатне співдіяти в побудові постколоніяльної культури... В таких умовах було, мабуть, доцільним зформулювати протест проти романтизації Стуса як протест проти відновлення колоніяльних і віджилих шаблььонів думання" [Павлишин, vii, x].

Далі, в статті "Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса", включеній до того ж таки збірника, Марко Павлишин висловлює упевненість, що "переплетення політики з мистецтвом слова — одна з основних рис не тільки української культури, а взагалі культур т.зв. "замкнених" суспільств, у яких немає нормальних форумів для виразу громадських настроїв. Адже все компетентне українське літературознавство в більшій чи меншій мірі мусіло звертати увагу на аргументацію політичного в естетичнім" (с.32). Відтак — автор уникає надмірної категоричності, формулюючи завдання своєї статті: "Треба сприйняти як факт культ Стуса, який сьогодні розвивається. Попереднє офіційне заперечування й замовчування заступається популярною іконостасизацією. Народжуються штампи трактування його біографії, народжуються нові табу, його своєрідність загрожена нівеляцією освяченням. Перед критиком, отже, постає завдання створювати противагу популярному обезціненню. Виникає необхідність створювати кваліфіковану, по можливості розумну, дискусію, яка б розкрила потенційне значення Стуса для розвитку культури, до якої він належить" [Павлишин, 33].

Павлишин умовно поділяє історію сприйняття Стуса на чотири етапи (хоч краще було б сказати — рецепційні моделі, бо ж у жодну чітку хронологічну послідовність, характерну для "етапів", вони не складаються). Отже, по-перше, прочитання системою: "Тут читається і людину, і її тексти з пізнавальним інтересом: чи він за нас, чи проти нас? Це прочитання, зовсім буквально, судове. Тут і біографія, і текст — джерело доказів про невинність чи вину підсудного. Цієї тональности важко позбутись із культурної системи і, парадоксально, нею просякнута навіть апологетика Миколи Жулинського, найвпливовішого реабілітатора Стуса".

По-друге, прочитання антисистемне: "Це, по суті, не прочитання, а сприйняття спорідненості спорідненого. Шанування Стуса колом "дисидентів" — це був у першу чергу респект до морально стійкої, хороброї людини. Акти упорядкування "Палімпсестів" Надією Світличною і "Дороги болю" Михайлиною Коцюбинською носять характер виконання обо-

в'язку: спорудження пам'ятника, написання епітафу, збереження доброї пам'яти. І оцінка тут однозначна: героїчна".

По-третє — "прочитання діяспорне. Це також рід непрочитання: читається біографія, в пресі цитується найменш характерні вірші з прямим ідеологічним змістом. Оцінення діяспорних критиків ... в самообороні перед рецепцією такого стилю виходить пісним і повздержливим: мовляв, ми не оцінюємо, бо ще зарано".

І, нарешті, — "прочитання реабілітаційне. Сюди входить і апологія (яка перетинається з антисистемним прочитанням), і культотворна рецепція (перепоховання, названня, нагороди, збирання фондів на пам'ятник), і рецепція більш ускладнена, яка відчуває, але ще не осмислила ролю, яку може відіграти поезія Стуса у поширенні меж власної культури" [Павлишин, 36-37].

Попри загальну плутаність та еклектичність запропонованої класифікації, є у ній безумовно вартісне й справді сутнісне протиставлення різних форм і способів не-прочитання та, відповідно, прочитання поезії Стуса (те саме, додамо, стосується і його біографії). Йдеться, властиво, про два принципово відмінні (хоч і не цілком несумісні) підходи до тексту (яким може бути і життя, й творчість) — утилітарно-інструментальний і, сказати б, історико- (чи ѐстетико-) пізнавальний. В одному випадку — текст є засобом зміни контексту (боротьби з націоналізмом чи, навпаки, з комунізмом та імперіалізмом; формування патріотизму й інших громадянських чеснот; морального й релігійного вдосконалення тощо); в іншому — лише виявом цього контексту і способом його кращого зрозуміння, такою собі гносеологічною та ще, можливо, лудичною гімнастикою.

Марко Павлишин зосереджує головну увагу на прочитанні Стуса (як, зрештою, й троє інших авторів збірника — Тамара Гундорова, Анна Берегуляк та Сергій Саржевський), — проте найбезпосередніший стосунок до нашої теми не-прочитання "Стуса як тексту" має остання, п'ята стаття збірника — "Поетика відповідальности і відповідальність критики: деканонізація творчої особистости і творчости Василя Стуса" Петра Савчака.

5.

У вступі автор звертає увагу на "особливу рецепційну тенденцію, притаманну українському літературному процесу від часів Шевченка... — тенденцію критика і читача канонізувати і, відповідно [до] статусу святого, шанувати поета-мученика. На основі особистої сміливости перед ворожими обставинами, поет переростає в очах своїх читачів у зразок, символ, навіть міт чеснот для поневоленого народу". Аналогію до цієї тенденції автор убачає в церковній службі, де "критик виступає як богос-

лов, читацька публіка як громада вірних, а поет як проповідник" [Савчак, 80]. Як наслідок — "критика стає агіографічною та догматичною, рецепція стає побожною, а поетика стає проповідною". Відтак, завдання своєї статті Петро Савчак бачить у тому, щоб розглянути ознаки згаданої тенденції, сформулювати метакритичний зразок окресленого феномену та "поставити питання, які могли б служити виходом з критичного та творчого тупика, до якого доводять вищецитовані погляди однакового методологічного типу" [Савчак, с. 81].

Джерела означеної тенденції австралійський дослідник вбачає у підневільному стані української нації, "нефортунній", як він каже, соціально-політичній ситуації, що формувала в письменників свідомість захисників обложеної фортеці (siege mentality, в термінах Марка Царинника) і, відповідно, диктувала їм "обов'язок виступати проти існуючого status quo". Та сама свідомість формувалася, звісна річ, і в українських читачів, переконаних у "неприпустимості занадто розкішного для колоніальної культури принципу мистецтва заради мистецтва". Відтак — "те, що здебільшого гарантувало і досі гарантує письменникові успіх в українській літературі — це узгодження творчости та особи зі сподіваннями, що необхідно постають у колоніяльному суспільстві, де політична і національна тематика суцільно вміщується в культурне та інтелектуальне життя" [Савчак, 86-87].

У червні 1991-го автор, зрозуміло, не міг із певністю передбачити ні близького розвалу СССР та здобуття Україною незалежності, ані, тим більше, химерного характеру цієї "незалежності", за якого письменникам і далі доводиться боротися проти колоніального status quo, за збереження української мови й культури від подальшого занепаду в переважно російськомовній та російськокультурній країні. Відтак двозначними, амбівалентними, як і саме українське суспільство та витворена ним держава, є заклики критика до переоцінки минулого "не за замкненими нормами агіографічного писання, а за правилами постколоніяльного ревізіонізму" [Савчак, 89] та, зокрема, поради "деканонізувати, демітологізувати та дебіографізувати критичне ставлення до творчости письменницьких святих" [Савчак, 88].

Не викликаючи заперечень у принципі, ці заклики та поради потребують, однак, вельми серйозного уточнення. Незалежна українська держава аж ніяк не є тим місцем, де відбулася всебічна й послідовна деколонізація, і де справді зникли підстави для збереження і відтворення siege mentality. Головним опонентом націоналістичної міфотворчості тут є не тільки й навіть не стільки раціональне знання та здоровий глузд, скільки інша націоналістична міфотворчість — російська (чи, краще сказати, малоросійська, що великою мірою живиться міфами російсько-імперськи-

ми). Відтак “постколоніяльний ревізіонізм” та сподівана “деканонізація й демітологізація” можуть мати цілком несподівані результати: замість жаданої наукової істини й омріяного здорового глузду, на місці поконаної націоналістичної міфології остаточно утвердиться інша, конкурентна, ще агресивніша.

Ця загроза накладає неминучий відбиток і на письменницьку творчість, і на читацьке сприйняття, підтримуючи і великою мірою легітимізуючи збереження просвітянсько-народницьких парадигм, а з іншого боку — спонукаючи навіть найзавзятіших міфоборців до всіляких додаткових пояснень та застережень самовиправдувального характеру. От і Петро Савчак, закликавши колег до деміфологізації, тут-таки додає: “Це не значить, що треба уникати особливої проблематики української літератури, яка виявляється в її колоніяльних рисах та неповних культурних категоріях” [Савчак, 88].

Простіше кажучи, “постколоніальна” українська реальність — це не лише показне вшанування Стуса (“найменування установ та премій його пам'яті”), а й набагато глибинніше, нутряне вшанування постсовєтською владою й малоросійсько-совєтським обивателем усього того, що принципово несумісне з пам'яттю про Стуса, відверто вороже його образові як-от промовисті листи до одного з ініціаторів спорудження пам'ятника Стусові: “А тебе памятника не будет, как ты очень беспокоишься о таком же гаде, как и ты сам, Стусе. Ты просто будешь в Днепре кормить рыб с камнем на шее. Это я тебе гарантирую... Смерть предателям трудового народа” [Орач, 62-63].

В цьому контексті війни дискурсів та міфологій, — надто вже оптимістичною виглядає теза одного з найзавзятіших прихильників культурного “постколоніалізму” Марка Павлишина, що, мовляв, “з приходом незалежности цілі пласти старого антиколоніяльного дискурсу втратили свою гостроту, зокрема набір вимог, спрямований на оборону української мови”, і що в незалежній Україні антиколоніальні твори звучать як “полемічний виступ у важливому, але вже закінченому диспуті” [Павлишин, 1997: 228]. На жаль, ані диспут не завершився, ані потреба в обороні української мови не відпала, хоч би як нам того — не менше, ніж австралійському професорові — хотілося.

6.

Ще оптимістичнішою і загадковішою виглядає теза іншого критика, Василя Івашка, про те, що Стусове ім'я “є нині однією з головних емблем нової системи влади, що приходить на зміну старій, виродженій”. Якщо австралійський професор у 1992 році міг іще не розуміти справжньої суті “нової” влади, то український автор у 1994-му мусив би вже не робити не-

заслужених компліментів людям, котрі й імені такого — "Стус" — у житті не чули. Строго кажучи, постсовєтська влада в Україні не може використати Стуса як емблему з тих самих причин, із яких не може викинути його геть: в обох випадках вона ризикує налаштувати проти себе половину громадян.

Та, виявляється, під "політичною владою" критик розуміє не обох наших президентів, не голів Верховної Ради і, звісно ж, не незліченних прем'єр-міністрів, а — колег-літераторів, не зі свого, правда, а з дещо старшого покоління. Так, слушно ствердивши, що "міф про Стуса — доволі ефективний засіб політичної боротьби", він пояснює далі: "Міф про поета потрібен тим, хто нині утримує політичну владу, тобто поколінню "шістдесятників". Назву лише кількох представників першої "династії малярів": І.Дзюба, І.Драч, М.Жулинський, Є.Сверстюк, М.Холодний, М.Коцюбинська, М.Ільницький".

Який стосунок мають Сверстюк, Холодний і Коцюбинська до "політичної влади" — це відомо хіба що самому лише критикові. Проте в загадковій неприязні до попередників-шістдесятників Василь Івашко доходить до ледь не якоїсь теорії "всеукраїнської змови", парадоксальним чином піддаючись тій самій популістській міфотворчості, яку нібито поборює. У випадку Стуса, пояснює він, "маємо до діла з одним із універсальних міфів сучасного українського суспільства, і вихопитися поза його (міфу) межі, зробитися його демістифікатором і "деконструктором", означає — не більше і не менше — автоматично опинитися поза суспільством, — перспектива малоприємна, надто зважаючи на тоталітарну природу останнього".

Що міф Стуса в Україні аж ніяк не "універсальний" — ми вже зазначали; він побутує головним чином серед т.зв. "свідомого українства", яке в найкращому разі складає четвертину населення. Тим часом три чверті живуть собі спокійнісінько, нічого про той "міф" не відаючи й нітрохи не переймаючись "малоприємною перспективою" відпадання від "суспільства", котре реально зводиться до Спілки письменників, Інституту літератури, Товариства української мови, Конгресу української інтелігенції та ще кількох організацій, котрі наполовину складаються з тих самих людей.

Можна, звісно, слідом за Сверстюком, говорити про Стусову "величезну (!) популярність нині в Україні" [Сверстюк, 218]; або й, слідом за Іваном Драчем, — про "невідпорну й непереможну силу" його віршів ("Даремні потуги тих, хто намагається перепинити їм дорогу. Опір надав віршам трагічного поета неймовірної всепробивності" — Прапор, ч.4, 1989, с.9); можна навіть разом із групою вінницької інтелігенції послатися на всенародну славу поета, апелюючи до ректора місцевого педінституту про присвоєння закладові імені Василя Стуса: "Громадськість Украї-

ни, зокрема й Вінничини, готується до відзначення 60-річчя від дня народження Василя Стуса — одного з найбільших українських поетів XX століття... Усі ми, вінничани, пишаємося ім'ям видатного земляка і розуміємо, що гідне вшанування його пам'яті — справа важлива, почесна і невідкладна..." (Літературна Україна, 11 вересня 1997, с.1).

За браком відповідних соціологічних досліджень ми не зможемо визначити ані міри "популярності", ані сили "всепробивності", ані, зрештою, кількісних розмірів "громадськості України й зокрема Вінничини". Тож можемо й справді взяти на віру, що популярність та — "величезна", а всепробивність — "неймовірна", і що "всі ми, вінничани" — це ще хтось, крім авторів листа, а "громадськість України" — це вже якийсь інший суспільний феномен, ніж той, котрий одностайно засуджував пасквілі Солженіцина, вимагав смертної кари для ворогів народу і натхненно готувався до відзначення чергової річниці Жовтневої революції та ювілею Генерального секретаря. "Український народ", як ми знаємо з класичного популістського міфу, є вмістилищем усіх чеснот, носієм найвищих моральних та естетичних цінностей, непомильним суддею і мудрим вихователем. І коли реальність не узгоджується з цим міфом, то тим гірше для реальності.

Якщо ми, скажімо, на власні очі побачимо у книгарнях виданий мізерним тиражем і нерозпроданий за п'ять років багатотомник Василя Стуса, мусимо відразу припустити, що то якісь темні сили наслали ману на український народ, аби він не міг нічого довідатися про той багатотомник і виявити свою любов до поета через найраціональніший, здавалось би, спосіб — купівлю його книжок. Якщо ми самі проведемо опитування серед школярів і з'ясуємо раптом, що більшість із них не має зеленого уявлення про те, хто такий Стус (а тим більше — про його вірші), переконаймо себе, що це несправжня українська (або й узагалі не-українська чи навіть анти-українська) школа, несправжні учні, несправжні вчителі, тим часом як справжні... (лише міфотворцям відомо, що таке "справжній" народ, де він перебуває і що він насправді думає). Тож до "несправжнього", "неукраїнського" народу потрапляють, правдоподібно, й професори Вінницького педінституту — вся вчена рада, котра, всупереч "величезній популярності" Стуса та "неймовірній всепробивності" його віршів, відхилила вищезгадане клопотання групи інтелігентів про присвоєння вузові імені поета — на тій підставі, що Стус, мовляв, "не є класиком української літератури (sic!), не навчався у Вінницькому педінституті, не проживав і не працював у Вінниці".

Міфологія надає вирішального значення не реальному, а магічному значенню слів, перебуваючи у такій собі "віртуальній реальності" "віртуальної України" (за дотепним означенням Григорія Грабовича) чи, переф-

разуємо іншого вченого, витворюючи довкола себе спільноту, що є не лише уявлюваною (як усякий народ), а й цілком уявною (як народ український в уяві професійних народолюбців). Досить, для прикладу, глянути на бадьору стилістику численних ювілейних статей і спогадів, аби побачити, як глибоко влізли в українську ментальність стереотипи народницької агіографії, зміцнені й іще дужче збаналізовані агіографією соцреалістичною:

"Чолом мудрого, далекоглядного і відчайдушного українця Василь Стус зіткнувся з бульдозерною епохою Брежнєва-Щербицького, героїчно загинув, але не програв. Його найзаповітніша мрія звершується: відроджується Україна, твориться українська нація, в підмурини котрої поклав свій яскравий талант і свою любов до України і Василь Стус" [Осадчий, 391].

"Так, Василь Стус ... переміг, бо здійснюється його мрія бачити вільною свою Вітчизну в маєві блакитно-золотих прапорів. І переможе кожен, хто піде його шляхом в ім'я України, її повної державної незалежності. Хай про це знають усі наші катюги й катюжата, поки й щезнуть-здиміють на віки вічні з державного терену України!" [Захарченко, 42].

Зазначимо принагідно, що ці й подібні пасажі належать не трієчникам-десятикласникам, що поспіхом списують порожнисті банальності з поганих підручників, а таки літераторам, авторам книжок і, зрештою, дисидентам, що, як і Стус, зазнали тюремних репресій. У наведених пасажах, однак, їм не йдеться ні про реального Стуса, ні про реальну Україну, а йдеться лише про певні ритуальні формули (чим шаблонніші, тим краще, бо ж ритуальні закляття й не повинні відзначитися якоюсь особливою "новизною"); і всі ці словесні маніпуляції потрібні лише для магічного вивільнення "вітальної енергії", сконденсованої в житії Стуса, і, відповідно, магічного впливу на читача-слухача та на весь віртуальний "український народ".

Коментуючи структуру таких міфів, Петро Савчак посилається на працю російського філософа Георгія Федотова "Святі давньої Русі", де сформульовано три головні передумови для канонізації — "життя та подвиг святого, чудеса і нетління мощів". "Паралелі зі Стусовим життям, — пише Савчак, — разючі: "подвиг" його героїчного захисту українських інтелектуалістів, "чудо" його виживання на протязі довгих років у концтаборах, шанування "мощів" у перепохованні його тлінних останків a la Шевченко. Життя чи, більш відповідно, "житіє" Стуса навіть співпадає з риторично організованими етапами життя святого та з угрупуваннями його творчих етапів не самих по собі, але за визначенням "поетичної Голгофи", яке не розрізняє поміж творчим і страдницьким життям поета" [Савчак, 83].

7.

Українська реальність 60-70-х років була, безумовно, надзвичайно сприятливою для "катакомбної" квазі-християнської міфотворчості сектантського штибу. (Слово "секта" вживаємо тут у нейтральному, суто науковому значенні: латинське secta походить від дієслова sequor, "наслідую", і позначає "вчення", "напрям" та, відповідно, його прихильників, незгідних з панівною релігією. Тобто означає, по суті, те саме, що й популярніше в нас слово "дисидент" — від латинського dissidens, "незгідний", — вживане спершу теж у суто релігійному контексті й лише в новітні часи перенесене на політику та ідеологію.)

Пізньосовєтська імперія була вже, з одного боку, достатньо прогнилою й ідеологічно яловою, аби спонукати найневгамовніших інтелігентів до всіляких ревізіоністських, або й опозиційних єресей, а з іншого боку — виглядала все ще достатньо міцною і, головне, достатньо терористичною, аби сформувати в нечисленних дисидентів етос обраності, жертовності й мученицького спасіння. Ці мотиви, безперечно, заслуговують окремої студії — від послідовного утвердження ранньохристиянської "одержимості" як найвищої чесноти у публіцистиці Валентина Мороза до не менш програмової настанови Ірини Калинець на сповнення ролі Вчителя, який проповідує (а не просто провадить конспіративну партійну роботу) серед вузького кола Учнів; від самвидавного циклу віршів Ігоря Калинця "Тренос над ще однією хресною дорогою" (присвячених щойно засудженому на 14 років Валентинові Морозу) — до не менш характерних мотивів власного "хреста", "чаші" та "Голгофи" у віршах і листах Василя Стуса (сюди ж можна долучити і його порівняння себе з гладіатором серед римського колізею — теж доволі виразна ранньохристиянська алюзія).

Така самоідентифікація, безумовно, давала малим, розпорошеним, знекровленим кагебістським терором групкам дисидентів відчуття необхідної солідарності, а головне — робила їхню безнадійну боротьбу немарною і небезнадійною. "Ідея мучеництва, — як пише з дещо іншого приводу Петро Савчак, — не тільки з'єднувала різні церковні спільноти, розкинені по римській імперії, але й успішно протистояла розповсюдженню гностичних ідей, особливо ідеї про марність мучеництва" [Савчак, 87]. По суті, образ ідеальної "України" моделюється тут як таке собі "Царство Небесне", котре, як відомо, розташоване не десь у віддаленому й недосяжному для простих смертних майбутньому, а тут і тепер, у кожному з нас — треба лише прочути його й злитися з ним, увійти в нього у блаженному просвітлінні.

Певною мірою до такого розуміння поетики й постави Стуса наблизився Василь Івашко у згаданій тут статті (власне, в її другій, менш войовничій, зате більш аналітичній частині), проникливо ствердивши, що

"ключем до творчості поета" є "християнська персоналістська метафізика". Послуговуючись ніцшевською інтерпретацією символів "Сина" й "Отця" як, відповідно, "входження в почуття загального просвітління (блаженство)" та перебування в ньому, в "почутті вічності й досконалості", автор цілком слушно зауважує, що "відчайдушні, на межі всіх фізичних і духовних сил, спроби наблизитись до "Отця", відновити онтологічну єдність між Ним і людським "я", визначають магістральну поетичну тему "Палімпсестів", і що в цьому сенсі існує "безсумнівна спорідненість світоглядів автора "Палімпсестів" і "барокової людини": "передусім вона виявляється в універсальному символізмі, породженому вірою у "всеприсутність" Бога" (і, додамо, "Небесної України", якщо йдеться про Стуса та його сучасників).

Останнє уточнення є вкрай необхідним, оскільки, на відміну від "барокової людини", для якої питання модерної національної ідентичності було малосуттєвим або й зовсім незрозумілим, Стус не міг не переживати це питання як сутнісне, підставове. А відтак не міг не відчувати й певного "конфлікту інтересів" між, умовно кажучи, "Богом" та "Україною" (хоч би якою "Небесною"). Тут, вочевидь, крилося джерело трагізму, що його, на жаль, надто рішуче заперечує Івашко на тій лиш підставі, що, мовляв, "християнська парадигма, якої поет дотримувався впродовж усього життєвого шляху, існує, як відомо, без трагічної свідомості і навіть всупереч їй. У символі "Сина" місце трагічного посідає страждання. Тільки воно є шляхом до блаженства і тільки завдяки йому здобувається достойне і високе життя, чи то пак — життєсмерть".

Зайве, гадаю, пояснювати відмінність між абстрактною "парадигмою" та конкретно-людським, завжди недосконалим із багатьох причин намаганням її "дотримуватися". Цілковите злиття з відповідною "парадигмою" і, врешті, з "Отцем" робить єретичну потребу писання і, взагалі, творчості недоречною, просто безглуздою: творчість можлива лише як рефлексія певного шляху, змагань, страждань, сумнівів, словом — як свідоме чи неусвідомлене відбиття певної трагічної суперечності. З погляду ж "вічності" та "досконалості", осягнутої адептом, творчість не має ніякого сенсу: вона є ніщо супроти самого життя — блаженного й самодостатнього перебування в досконалості, себто у вічності, себто у Бозі.

Схоже, що Костянтин Москалець у "Страстях по Вітчизні" проникливо відчув цю глибинну суперечність Стусової творчості, говорячи про "колотнечу протилежностей і неможливість урівноважити їх" та про наївну "конверсію первісно релігійного почуття і мислення в політичне" в ранніх Стусових творах. А втім, і в пізніших творах він помічає "дві кардинально відмінні настанови щодо Бога, одночасно присутні у свідомості Стуса, який здається, не зауважує, що одна з них заперечує іншу (або ж ця

видима суперечність не має для нього значення)" [Москалець, 10]. Відтак суто християнське "Вознось мене, мій Боже, чи карай" поєднується у нього з титанічним "То ж ти — повище себе стань. Над долі залізний знак. Над себе — і над світ, передовірившись своїй сваволі". А орфічні одкровення вірша "Ти, янголе, закинутий у пекло" співіснують у тій самій збірці з зухвалим прометеїзмом: "Не діжде, проклятий, не діжде. Я стану з Господом на прю!"

Івашко вважає, що "сутність творчості [Стуса], як і всього його буття, — в напруженому протистоянні розкриття й заховування": "Що більш розкривається він у своїх віршах, то більш таємничою і неприступною стає його людська сутність". Москалець убачає в основі його поетичного мислення принцип "комплементарності" — "коли крайні члени бінарної опозиції є умовою одна одної, і тоді більш істотним є зв'язок між ними та функція самої опозиції, а не видиме протистояння". Він говорить про "align" "living" — "рознапрямкованість" і "двоіснування" Стуса, зумовлені схрещенням "двох відмінних розумінь долі — стоїчного фатуму й новочасної "політики як долі" (і, додамо, як ерзацу релігії). "Тільки цим, — пише Москалець, — можна пояснити рівноправність існування взаємозаперечних суджень про відданість долі або непідвладність їй (і, відповідно, акцептацію сваволі), засудження української "пасеїстичності" ("... звідки у нас стільки покори перед долею як фатумом?") і пояснення власного протестантства: "Це вже доля, а долі не обирають. Отож її приймають — яка вона не є".

Звідси, вочевидь, і багато інших взаємовиключних суджень, на зразок: "Поетом себе не вважаю" та — "Вся суть твоя — лише в поеті, а решта — тільки перегній..." Чи: "Усе ж таки — я не політик. Я просто літератор, що хоче чесно працювати коло рідної культури...". І тут таки, менш як за три місяці: "Моя поезія, мої переклади чи літературні статті — то грішне заняття. Обов'язки сина народу, відповідального за цей народ, — єдині обов'язки".

8.

Підсумовуючи, можемо ствердити, що деміфологізований молодими критиками Василь Стус має ще менше шансів стати популярним культурним героєм України, ніж його міфологізована народницька іпостась. Як поет, він занадто темний, складний, відчужений, йому ніколи не дорівнятись до В.Симоненка, до Ліни Костенко, а тим більше до позірно загальнодоступного Тараса Григоровича. Як громадянин, себто як борець із тоталітарною імперією, він теж не є зручним об'єктом для поклоніння, бо самою своєю долею порушує психологічний комфорт більшості сьогоднішніх українців, називаючи зраду — зрадою, а колаборацію — колабораціею. Тут йому теж не зрівнятися за привабливістю з місцевими валенро-

дами, штірліцами й роксоланами, котрі водночас і в гаремі з султаном забавлялися, і, виявляється, дулю в кишені при тому тримали та про долю далекої неньки-України потайки дбали.

Коло Стуса незатишно, як коло Ісуса Христа; куди затишніше й психологічно комфортніше — вшановувати апостолів, із маленькими, проте цілком зрозумілими людськими слабкостями, або й ліберальних прокураторів, зі слабкостями великими, проте також цілком зрозумілими. Стус не має найголовнішої, найнеобхіднішої риси для культурного героя — демократизму. Він естет, аристократ, західник, шанувальник езотеричного Рільке й усякої іншої ворожої "наському" духові чужоземщини; Стуса аж ніяк не зодягнеш у смушеву шапку з кожухом, не домалюєш козацьких вусів, і не уявиш за чаркою де-небудь у веселому закладі мадам Адольфіни.

А тому й шанування Стуса як "культурного героя" завжди буде дещо похапливим і формальним. Так шкодливі дітлахи поспішають чимскоріше закінчити недільний візит до бабусі, — вона дуже стара, дуже мудра і бачить їх наскрізь з усіма їхніми дрібними шахрайствами.

Література

Жулинський М. Василь Стус. — У кн.: Із забуття — в безсмертя. — К.: Дніпро, 1990.

Захарченко В. Він переміг. — У кн.: Олег Орач (ред.). Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус — поет і людина. Спогади, статті, листи, поезії. — Київ: Український письменник, 1993.

Івашко В. Міф про Василя Стуса як дзеркало шістдесятників. // Світо-вид, ч. 3, 1994.

Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років. — Київ: Либідь, 1995.

Мороз В. Есеї, листи й документи. — Сучасність, 1975.

Москалець К. Страсті по Вітчизні. // Критика, ч. 6, 1999.

Орач О. (ред.). Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус — поет і людина. Спогади, статті, листи, поезії. — К.: Український письменник, 1993.

Осадчий М. Василь Стус на тлі епохи. — У кн.: Олег Орач (ред.). Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус — поет і людина. Спогади, статті, листи, поезії. — Київ: Український письменник, 1993.

Павлишин М. (ред.). Стус як текст. — Мельборн: Університет ім. Монаша, 1992.

Савчак П. Поетика відповідальности і відповідальність критики: деканонізація творчої особистости і творчости Василя Стуса. — У кн.: Марко Павлишин (ред.). Стус як текст. — Мельборн: Університет ім. Монаша, 1992.

Сверстюк Є. Базилеос; Василь Стус — летюча зірка української літератури. — У кн.: Блудні сини України. — Київ: Товариство "Знання", 1993.

Стус В. Твори у чотирьох томах, шести книгах. — Львів: Просвіта, 1994–1999.
Стус Д. Життя і творчість Василя Стуса. — Київ: МП "Фотовідеосервіс", 1992.
Хейфец М. Українські силюети. — Сучасність, 1984.
Шерех Ю. Трунок і трутизна. — У кн.: Василь Стус. Палімпсести. — Сучасність, 1986.

Співоча душа України
(Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко)

Євгенія Кононенко

Перш ніж говорити про нечислених героїнь в українській культурі, погляньмо, які жінки взагалі потрапляють до числа героїнь. Це перш за все (якщо розглядати проблему хронологічно) біблійні героїні-спокусниці (Юдиф, Есфір), що прислужилися своєму народові, так чи інакше використовуючи свої жіночі чари. Це християнські святі-великомучениці (Варвара, Катерина та багато інших святих осіб). Це жінки-правительки (Елизавета Англійська, Марія Стюарт, російська імператриця Катерина II). Це жінки-воїни — від легендарної Лесбії та історичної Жанни д'Арк — до телевізійної "Ксени — принцеси воїнів". Чимало культур має за національних героїнь жінок-дружин, тобто таких, що прославилися героїчною відданістю своєму чоловікові і його справі.

А які жінки увійшли до українського культурного іконостасу? Українська державність як "Військо запорізьке", на відміну від спадкової монархії в інших державах, виключала появу жінок-правительок як таких. Щоправда, робилися спроби героїзації мудрої київської княгині Ольги — Ігоревої вдови. Та в українській масовій свідомості ця жінка існує як видатна і відома, але не улюблена героїня. Не створила українська культура й образу Прекрасної Дами, такої собі Лаури чи Беатріче. Важко пригадати й образ жінки — героїчної дружини, такої собі "княгині Волконської". Невеличка множина правдивих українських героїнь, яких любить і шанує український народ, входить до більшої множини "м'ятежних інтелігентів", до якої, з огляду на сакральність літератури як головного українського культурного медіума, належать переважно поети та письменники.

Втім, твердити, що жінка в українській культурі — героїчна, і, відповідно, узагальнена українка хоч трохи, а героїня, не зовсім вірно. За народницькою ідеологічною традицією жінка — це покритка, безталанна, наймичка, бурлачка, і такий імідж простої українки, творимий українською літературою, настільки стійкий, що його рецидиви присутні в культурі й досі. "Доки буде жити Україна... доти йтиме полем Катерина" (головна Шевченкова покритка) — писав поет 60-х рр. Леонід Кисельов.

А за Євгеном Маланюком, Україна взагалі є гвалтованою-перегвалтованою полонянкою, яка ніяк не дасть лоно законному чоловікові. І на противагу таким уявленням про жінку, як істоту нещасну й несамостійну за визначенням, у жіночій творчості кінця XIX — початку XX століття, а особливо — в творчості Лесі Українки, активно постає образ жінки —

правдивої героїні. Власне, саме тоді сформувався імідж українки, яка є не лише дружиною, матір'ю, берегинею домашнього вогнища.

В українській культурі сакральна не лише література (а особливо поезія), сакральна її "праматір" — народна пісня. Україна — пісенна нація. Душа українського народу — то його пісня. Мова українська — пісенна, "солов'їна". "Наша дума, наша пісня, не вмре, не загине". Українські пісні лунають в усьому світі. Співучі голоси України — то є гордість рідної землі. Список подібних штампів "пісенної" тематики, що стійко увійшли до повсякденного вжитку, можна продовжувати. "Пісенна Україна" — то є стійка метафора, яка перетворилася на стійкий стереотип. Цілком природно, що однією з нечислених народних героїнь України є легендарна авторка народних пісень Маруся Чурай.

Не є встановленим історичним фактом, що на вкраїнській землі в першій половині XVII століття жила народна поетеса і "піснетворка" Маруся, яка палко любила Гриця, а потім отруїла коханого, коли той посватався до іншої дівчини. Але беззаперечним є той факт, що український народ сприйняв Марусю як цілком реальну особу. Про своє життя Маруся розповіла у піснях, що їх сама склала, або в тих, що їй приписують. Найвідомішою з цих пісень є "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці", де й оповідається історія нещасливого кохання Марусі та Гриця. Ця пісня протягом сторіч співається українським народом. Кожен, хто знає українську мову, обізнаний зі словами та мелодією народної пісні "Ой, не ходи, Грицю", яку можна вважати первинною міфічною нарацією про Марусю Чурай.

Наукових досліджень про Марусю Чурай нема. Про неї пишуть письменники і поети, а не історики, які звикли спиратися на документи, а не на емоції й народні перекази. У 1967 році видано масову брошуру (наклад 40,000) "Дівчина з легенди. Маруся Чурай", де вміщено зібрання народних пісень, що приписуються нашій піснетворці. В коротенькому передньому слові до збірки Михайло Стельмах писав: "Три віки ходить пісня Марусі Чурай по нашій землі, три віки любові вже подарувала дівчина людям. А попереду — вічність, бо велика любов і велика творчість — невмирущі". В розлогій післямові упорядника Леоніда Кауфмана робиться спроба наукоподібного осмислення постаті героїні. Але саме з цього тексту стає зрозумілим, що документів, які свідчили б про існування Марусі, взагалі немає. Є тільки народні перекази, (які, втім, також не зафіксовані фольклористами) і самі пісні. Але, як вважає Л.Кауфман, народ вкладав у фольклор всю свою душу, і тому нехтувати усними переказами не можна.

Такі легендарні герої, як Маруся Чурай, належать до числа тих, про кого кажуть: якби їх навіть не було, їх би неодмінно вигадали, настільки повно в їхньому образі сконцентрувалися певні народні уявлення. Існує

розповідь (хоча й не відомо, звідки вона взялася) про подальшу долю Марусі. Ця історія береться за основу письменниками й поетами при розробці їхніх версій життя Марусі. Дівчина не тримала в таємниці свій злочин. Намагалася втопитися, її врятовано. Потім Марусю притягнули до суду, який визнав винною й засудив до страти. Але за наказом мудрого гетьмана Богдана Хмельницького дівчину помилувано, зважаючи на ратні подвиги її батька Гордія Чурая, про які складено народні думи й пісні. Л.Кауфман навіть наводить "реконструйований" ним самим Універсал Б.Хмельницького про помилування М.Чурай, компілюючи його текст з двох "поважних" історичних джерел — повісті А. Шаховського "Маруся — малоросійська Сафо" (1839) та повісті А. Шкляревського "Маруся Чурай" (1877): "В розумі ніхто не губить, хто щиро любить. Отже, і карати без розуму не доводиться, а тому наказую: зарахувати голову полтавського урядника Гордія Чурая, відрубану ворогами нашими, за голову його дочки Марини Чурай, в пам'ять історичної загибелі батька і заради чудових пісень, що вона їх складала".

Але серед відомих історикам універсалів Богдана Хмельницького нічого подібного нема. Можливо, як пише той самий Л. Кауфман, то був не офіційний наказ, а приватне розпорядження гетьмана. Якби такий документ існував, він би зберігався в канцелярії полтавського суду. Але "оскільки фонди Полтавського обласного архіву в період Великої Вітчизняної війни і тимчасової окупації Полтави гітлерівськими загарбниками були значною мірою знищені, зараз немає жодної можливості відновити втрачені матеріали".

У 1972 році книжку "Маруся Чурай. Дівчина з легенди" перевидано, при цьому післямова Л. Кауфмана зазнала деяких змін. Вилучено згадку про сумнівний універсал, який, мабуть деякі простодушні читачі сприймали, як історичний документ...

Зате додано буцімто нещодавно записану самим Л.Кауфманом раніш невідому народну баладу, схожу за сюжетом на "Ой не ходи, Грицю", — як іще один доказ реального існування Марусі.

Втім, народній пам'яті не потрібні історичні документи. Це відзначають історики Ю. Мицик, С. Плохій, І. Стороженко на сторінках своєї книги "Як козаки воювали": "Нерідко в селянській хаті XVII-XVIII століття поряд з картиною народного захисника козака Мамая [тобто особи стовідсотково міфічної — Є.К.] висів символ жіночої цнотливості, чистоти, вірності й гідності — портрет Марусі Чурай. Найчистіші криниці народ до цього часу називає "сльозою Чураївни", її ім'ям називають найкрасивіші витвори природи і людських рук". А на наступній сторінці: "Історія не залишила нам портретного зображення Марусі Чурай, але це ніколи нікого не хвилювало, бо її риси в меншій чи більшій мірі мала кожна ко-

зачка. Тож не дивно, що народні художники зображували і зображують Марусю Чурай згідно зі своєю уявою та з конкретними рисами облич місцевих дівчат" [Мицик, Плохій, Стороженко].

Кожна історична епоха по-своєму переосмислює героїв — як історичних, так і міфологічних. Хоч би які були причини зародження міфу, та для того, щоб міфічне життя героя тривало, треба, щоб він не лише не вмирав, але і відроджувався. Протягом XIX століття зворушливу історію нещасливого кохання Марусі Чурай переповідано багато разів — не лише в усній народній творчості, але й багатьма літераторами. Це й класичні твори української літератури, названі рядками з пісні Марусі: драма Старицького "Ой, не ходи Грицю...", повість Ольги Кобилянської на мотиви історії Марусі Чурай "У неділю рано зілля копала". До історії Марусі Чурай також зверталися нині забуті російськомовні літератори Г. Бораковський (драма "Маруся Чурай, українська піснетворка"), Є. Озерська-Нельговська (історична поема "Маруся Чураївна"), вже згаданий О. Шаховський (повість "Маруся — малоросійська Сафо").

Наприкінці XIX століття під впливом розвитку національної свідомості почав формуватися дещо інший імідж героїчної української жінки. Це вже мала бути не палка кохана, а жінка, що бореться за Україну, або принаймні піднімає на боротьбу. У світлі цих ідей із зрадженої коханої, що перелила свою тугу в ліричні балади, Маруся перетворилася на авторку героїчних пісень, які піднімали український народ на боротьбу з гнобителями (як-от "Засвіт встали козаченьки"). По-іншому почали трактуватися причини помилування засудженої до страти Марусі. Так, за нарисом О. Шкляревського "Маруся Чурай, малороссийская певунья", основну роль у цьому відіграли не заслуги героїчного батька, а заслуги перед Україною самої Марусі (тобто складені нею пісні, що їх співає славне українське військо).

Основною, так би мовити, "програмною" піснею Марусі Чурай стала вже не "Ой, не ходи, Грицю", а "Засвіт встали козаченьки". Цю тему використано в опері М. Лисенка "Тарас Бульба". Варто зауважити, що цю тему ввів до популярної та багатостраждальної опери не сам основоположник української класичної музики Лисенко. То вже наприкінці тридцятих років, у редакції Ревуцького — Лятошинського з'явився в переробленій багато разів опері, бойовий мотив "Засвіт встали козаченьки", без якого народна опера буцімто існувати не могла.

До образу Марусі Чурай зверталося багато українських радянських літераторів — Іван Микитенко, Любов Забашта, Ліна Костенко та інші. Адже то була мало не "офіційна" народна героїня, авторка пісень, які піднімали український народ на боротьбу з гнобителями, яка отруїла негідного її зрадливого боягуза Гриця (вочевидь "ворога народу"). Серед усіх

цих творів провідне місце посідає, безперечно, віршований роман Л.Костенко, написаний у 70-ті роки й удостоєний Шевченківської премії 1987 року.

Віршований роман "Маруся Чурай" переповідає у віршах сюжетні колізії художнього твору Шаховського, але, звичайно, авторка надає власного тлумачення описуваним подіям. Ліна Костенко не просто пише історичний роман, вона впевнено творить свою версію легенди про вкраїнську героїню — жінку, яка живе не самою любов'ю, а й служить Батьківщині. До коханого чоловіка в неї максималістські вимоги. Як і в літературних версіях російських попередників Ліни Костенко, поруч із Марусею в романі з'являється позитивний герой — козак Іван Іскра, який регулярно рятує її. Він такий шляхетний, яким реальний мужчина бути не може, хіба що герой-коханець із популярних дамських романів. Одначе, переживши трагедію із зрадливим Грицем, Маруся не єднає своєї долі з Іваном Іскрою, бо українська героїчна жінка кохає тільки раз.

Але й таке трактування образу Марусі Чурай не задовільняє деяких українських патріоток. На думку Галини Гордасевич, Маруся Ліни Костенко має занадто вузькі інтереси, страждаючи од того, що зрадливий Гриць посватався до іншої. Адже Маруся, чия любов "чолом торкала неба", за визначенням не могла бути щасливою із Грицем, "який ходив ногами по землі". За Гордасевич, героїчна натура, поетеса, чиї пісні співає весь народ, не повинна шукати банального людського щастя з пересічним Грицем.

Цікавим є інтерпретація авторками XX століття причин отруєння зрадливого Гриця справедливою Марусею. Ясно, що вбивати без суду навіть недостойну людину не можна. Це не до лиця героїчній жінці. Стосовно героїв давнини історичний підхід не завжди спрацьовує, адже вся складність буття — не для міфічних героїв, для їхнього житія потрібні простіші "позачасові" схеми. У Ліни Костенко Маруся дає Грицеві пити зілля, звареного не як отрута, а як напій для загоювання душевних ран, тобто транквілізатор. Але зрадливого Гриця те зілля отруїло! Отже, Гриця карає не Маруся, — його, як і Лукаша з п'єси Лесі Українки "Лісова пісня", карає сама природа. А Маруся з поеми Любові Забашти (твору значно слабшого літературно, ніж роман Ліни Костенко) труїть Гриця, коли дізнається, що той зрадив не лише її, але й Україну. А над таким самосуд уже є морально виправданим.

Так само героїчною особою, чия творчість і особистий приклад піднімають народ України на боротьбу (проти панів за кращу долю, проти чужинців за нашу Вкраїну, а якщо треба, проти чоловіків за жіночу гідність) є не легендарна, а цілком реальна українська поетеса Леся Українка. Творчий доробок великої української поетеси, без сумніву, є скарбом

світової літератури, до якого звертатимуться наступні покоління. Але в свідомість кожного українця Леся Українка, канонізована як українським радянським офізіозом, так і емігрантськими "буржуазно-націоналістичними" колами, увійшла як мужня жінка, чиє слово "тверде, як криця", яка "без надії таки сподівається", і яка жива і вічно буде жити, "бо в серці має те, що не вмирає". Ці хрестоматійні цитати пішли в народ; усі знали, що то рядки з творів Лесі Українки. Щоправда мало хто знав, що слова "Ні, я жива, я вічно буду жити...", які прикрашають портрети поетеси на сцені під час святкування її роковин, сказала про себе не сама Леся Українка, а Мавка, міфічний персонаж Лесиної п'єси "Лісова пісня".

Біографія Лесі Українки небагата на героїчні події. Її не засилали до Сибіру, не кидали до в'язниці, як поета з "Давньої казки", хрестоматійної в радянські часи Лесиної поеми. Можливо, тому біографи зосереджували основну увагу на тяжкій хворобі, з якою поетеса мужньо боролася протягом усього життя. Учительки української літератури неодмінно переповідали учням на уроці, як Лесі робили операцію на кістках у Берліні без наркозу, і як вона усе те витерпіла. Саме тяжка хвороба Лесі Українки, від якої вона страждала все життя, причислила її до числа українських героїнь-великомучениць, стала метафорою мучеництва за Україну, без якої Лесина героїчність була б неповною. Біографію Лесі Українки знають у загальних рисах мільйони українців — так само, як і біографію Шевченка; як у радянські часи всі знали біографію Леніна.

Було створено й канонічний візуальний образ Лесі. Якщо Маруся в народній свідомості постає стереотипною українською красунею з неодмінними карими очима й чорними бровами у вишиваній сорочці, з косою до пояса, то доросла Леся вже зняла вишиванку і дівочу стрічку й одягла строгу сукню (без декольте), зробила скромну зачіску з вузликом на потилиці й сумно, замріяно і незламно глядить з портретів і п'єдесталів, символізуючи собою поетичну душу, моральну чистоту, незламну волю та нелегку долю вкраїнського народу.

Візуальний образ Лесі Українки було засвоєно не лише Україною, а й усіма народами СРСР, подібно до образу автора "Витязя в тигровій шкурі" або узагальненого східного поета-просвітника в чалмі, такого собі Нізамі-Навої-Рудакі. Поставлений в 70-му році пам'ятник Крупській на Сретенському бульварі в Москві, де Надія Костянтинівна була зображена не старою безформною тіткою, а, несподівано для радянських, людей, стрункою, суворою і скромною дівчиною в закритій сукні із вузликом на потилиці, багатьма москвичами й гостями столиці сприймався як пам'ятник Лесі Українці.

А в Україні в радянські часи було споруджено декілька пам'ятників та паркових скульптур Лесі. Діяло шість музеїв славетної поетеси. Майже

в кожному населеному пункті України є вулиця Лесі Українки. З нагоди роковин Лесі Українки влаштовувалися урочисті збори з виступами керівників партії та уряду. Про неї говорилося з високих і не дуже трибун гумовою офіціозною радянською мовою. От що, наприклад, промовляв Олесь Гончар при відкритті пам'ятника Лесі Українці 3 вересня 1973 року: "Знаємо, що радість нашого нинішнього свята поділяють з нами всі народи багатонаціонального Радянського Союзу— спільної нашої батьківщини, бо Леся, співачка досвітніх вогнів, співачка дружби й братерства, давно вже стала близькою і рідною для мільйонів радянських людей". Цей мотив підхопили інші мовці, зокрема, Юрій Косач, представник прогресивних українців за кордоном та О.Ф.Матвіюк, головний зоотехнік колгоспу імені Лесі Українки Волинської області.

Але офіціоз не вбивав народної любові до "нашої Лесі". Лесю Українку рекомендували любити "згори", та люди любили її й без рекомендацій. Портрети Лесі не були такими частими в українських домівках, як портрети "батька Тараса", але в деяких інтелігентних домах можна було побачити Лесю з дерева чи гіпсу. Ім'я "Леся", інфантильний псевдонім поетеси, зі скороченого стало повним, його люблять давати своїм донькам в родинах патріотів та співчуваючих.

Але офіційний іконостас радянських та визнаних режимом "народних" героїв усе-таки не міг повністю задовільняти потреби пересічних українця та українки в героїчному. Їм були потрібні й невизнані офіціозом герої. Це місце посіла поетеса Ліна Костенко. Заявивши про себе наприкінці 50-х років збіркою "Вітрила", обдарована поетеса швидко привернула до себе увагу. Невідомо, чи була б популярність Ліни Костенко такою, якою вона була в брежнєвський період, якби не її напівзабороненість. Серед української інтелігенції, хто так чи інакше наважувався висловлювати своє незадоволення радянською дійсністю, було чимало поетів. Але саме Ліна Костенко здобула неофіційну славу "другої Лесі Українки". Звичайно, тут свою роль відіграла дохідлива поетика віршів Л. Костенко, її одночасно темпераментна і цнотлива інтимна лірика, зверненість до історичного минулого України. Але йдеться не про поетичну популярність Ліни Костенко, як таку, а про те, що вона, складаючи пристрасні вірші, як легендарна Маруся, як тендітна Леся, "боронила честь і гідність України" та символізувала її поетичну душу.

Канонічної нарації-легенди про життя й діяння Ліни Костенко не сформувалося (лише в наш час з'явилися перші "агіографічні" тексти, про що — трохи далі), міф творився за її життя, яке триває. Переповідалися окремі символічні епізоди: як розгнівана Ліна Василівна демонстративно залишала чергові офіційні зібрання, як відмовлялася друкуватися у березневих номерах часописів (до "Жіночого свята"), як брала участь у похо-

ронних процесіях вночі при світлі смолоскипів (імовірно, йшлося про похорон художниці Али Горської); як не з'являлася на власні творчі вечори, тим самим обмежуючи свій візуальний образ чи не єдиною відомою широким верствам світлиною, яка фігурувала в усіх виданнях її творів протягом дуже тривалого періоду. З цих деталей, як із коштовних смальт, складався імпресіоністичний образ жінки із сильним характером, дещо екзальтованої, проте, без сумніву, героїчної.

Які суспільні кола за радянської доби творили і підтримували легенду Ліни Костенко — поетеси-героїні? Не самі лише вузькі кола активно незадоволених брежнєвською дійсністю інтелігентів-гуманітаріїв. Не зважаючи на мізерні за тодішніми мірками наклади її поетичних збірок, і навіть вилучення деяких її видань із великих бібліотек, їх читали і списували в зошити. Вірші Ліни Костенко подобалися українцю з вищою освітою, але й обивателю також, який, як це добре відомо, не любить яскравих особистостей у своєму під'їзді, одначе шанує їх на відстані.

Три постаті української культури, три різні долі, три різних творчих доробки, а міфологічні іміджі в них, з певними відмінностями, подібні. А в основі кожного з них — міф про героїчну жінку України. Власне, всі три описані тут міфи, за Леві Стросом, можна вважати лише окремими варіантами базового національного міфа про українку, яка своєю героїчною творчістю, силою духу, а також силою впливу на маси зрівнялася з чоловіком, одначе при тому зберегла ніжну вразливу жіночу душу, відкриту до кохання. Маруся Чурай склала пісні, які співає козацьке військо, йдучи на бій з ворогами, але в стосунках із Грицем поводиться, як звичайна закохана жінка. Леся Українка, яка писала: "Зброє моя ти єдиная, слово...", їде до смертельно хворого на сухоти Сергія Мержинського, нехтуючи суворими моральними законами свого часу, йдучи на тяжкий конфлікт зі своєю владолюбною матінкою Оленою Пчілкою. А Ліна Костенко, поезія якої у брежнєвську добу для багатьох символізувала останній рубіж оборони національної гідності, чиї поезії "Доля", "Іма Сумак", "Усе на світі треба пережити", здавалося, хоч на крихту робили борцями з режимом і тих, хто їх захоплено читав, дивує й зачаровує своїх шанувальників полум'яними ліричними рядками на кшталт: "Це, може, навіть і не вірші, а квіти, кинуті тобі!"

Тут не можна не відзначити, що третя героїня нашого ряду і сама неодноразово заявляла про свою духовну спорідненість зі славетними посестрами. "Себе читаю у її очах" — зворушливо пише Л. Костенко на сторінках "Марусі Чурай". Свій розлогий матеріал про Лесю Українку, що друкувався на шпальтах "Літературної України" в перші роки незалежності, Ліна Василівна назвала "Геній в заблокованій культурі". "Другій Лесі" жилося в заблокованій більшовицькою Москвою культурі не легше,

ніж першій. Але й вона не пішла служити культурі-гнобительці, яка б уже давно, мабуть, принесла їй світову славу, а героїчно бореться за рідне вкраїнське слово.

Отже, героїчна українка — горда незалежна жінка, якій незатишно в патріархальному світі, або у світі, де ще наявні стійкі залишки патріархальної свідомості. І навіть більше того, узагальнена українська героїня — то великою мірою жінка, яка перебрала на себе чоловічі функції у світі нездарних мужчин. Недарма загальновідомою фразою про Лесю Українку, яку хоча й не дослівно, але засвоїв кожен український школяр, стали слова Івана Франка про "хвору дівчину, що є чи не одиноким мужчиною на всю новочасну соборну Україну". І самим українським жінкам, не героїням, подобається почуватися такими собі мужніми й незламними на житейському фронті. Тому на запитання, чиїм героєм є наші героїні, можна відповісти: то є героїні українського жіноцтва.

Але не тільки. Ті з українських чоловіків, котрі сповнені патріотичного почуття, вважають, що український нарід чимось усе-таки кращий за інші (принаймні, за великий сусідній північний) серед інших доказів назвуть традиційну повагу до жінки на Вкраїні. Неодмінно буде згадано про українську загальну письменність серед жінок у XVII столітті й тотальну їхню неграмотність у 1913 році. Українським чоловікам також подобаються українки, що стали гордістю нації. Але немає сумніву, що героїні України в першу чергу є улюбленицями наших жінок.

А ще українські героїні — дуже порядні жінки. Так, Маруся Чурай, як твердять численні розробники її міфу, була "невінчаною жоною" коханого Гриця. Якщо справді є велика любов, то нешлюбний інтимний зв'язок обиватель (або ж народ) вибачає. Біографи Лесі Українки не впевнені, що поетеса була близька із коханим Сергієм Мержинським, але, немає сумніву, Леся була готова до цього, "бо любила". Згодом, значно пізніше Леся одружилася з Климентієм Квіткою, отже, мала протягом життя не більше двох чоловіків, що пересічний українець порядній жінці дозволяє. Для даного дослідження абсолютно не має значення, чи справді мало місце те одностатеве кохання до О.Кобилянської (про яке зараз багато пишуть), у житті реальної жінки Лариси Косач. Але в житії української культурної героїні Лесі Українки нічого подібного не було і бути не могло! Всенародне обурення з приводу натяків на лесбіянство Лесі Українки має дві основні причини. Перша — це вищезгадана святість нашої Лесі. Про алкоголізм Шевченка чи про імовірний сифіліс Франка пошепки, але говорити можна. Але про Лесю... Ніхто з українських "громадянських святих" не є таким апріорно недоторканим, таким безгрішним, як вона. Викрита в тому самому "гріху" російська поетеса Марина Цвєтаєва сприймається середнім російським інтелігентом, як особа достатньо екс-

травагантна і трохи зіпсута, тому й звинувачення в лесбіянстві не виглядає таким кричущим. Друга причина народного обурення полягає, очевидно, в традиційному різко негативному ставленні до всіх форм гомосексуалізму в українській культурі. Це все одно, що звинуватити Лесю в тому, що вона крала! У письменниці Маргерит Юрсенар, першої "безсмертної жінки" французької Академії, "те саме" є фактом біографії, а не припущенням, і французький народ сприймає це достатньо спокійно.

Але облишмо содомські гріхи і європейську традицію, повернімося до вкраїнської традиційної героїчної порядності. Ліна Василівна Костенко також надзвичайно порядна жінка. Поетесу Ліну Костенко, мабуть, потішила би слава не тільки "другої Лесі", а й "української Ахматової", але, якби на Ліну Василівну знайшовся свій Жданов, то в нього не було б найменшої підстави назвати її "альковною поетесою". Ліна Костенко прийшла у цей світ в тяжкі для нації часи не лише для того, щоб поетичною мовою заговорити про честь і гідність України, але й щоб нагадати українським жінкам і дівчатам, що є на світі велике кохання, за яке варто й умерти.

Однією з особливостей видатних постатей є їхня придатність для ілюстрування та підтвердження різноманітних концепцій. Ми вже говорили про те, як видозмінився імідж Марусі Чурай, коли того стала вимагати нова епоха. Так само Леся Українка в радянські часи була соціал-демократкою, "співачкою досвітніх вогнів". Але в ті ж роки в передачах "Голосу Америки" можна було почути "націоналістичне" трактування Лесі — авторки віршу "І ти колись боролась, мов Ізраель, Україно моя" та п'єси "Бояриня", які перебували під забороною в "підсовєтській" Україні. Після проголошення незалежності та переоцінки багатьох культурних цінностей "співачка досвітніх огнів" стала "співачкою українського Рісорджіменто", як охрестив її Д.Донцов, який писав про поетесу багато цікавого, — зокрема, що вона померла не від сухот, а від внутрішнього вогню любові до нації, а закінчив свій нарис словами: "Нація, певне, хоча би й пізно, але визнає як одну з своїх вождів ту слабку жінку, чий вищий дух ще в темну ніч перед пробудженням народу вказував йому страшну й величну путь безумства й слави. Тоді останки Лесі Українки в день великого свята перенесуть до українського пантеону — збудованого своїм великим людям вільною нацією, яку вона так немилосердно картала і так безумно любила..." До хрестоматій тепер введено саме ту націоналістичну "Бояриню", п'єсу, де ставиться проблема місця жінки в українській та московській родинах, а заодно й суспільствах. Про Лесю — "соціал-демократку" тепер усі вже забули.

І Маруся Чурай продовжує кар'єру улюбленої героїні українського народу, особливо українських дівчат. Кіностудія "Берегиня" має намір

здійснити постановку художнього фільму "Маруся Чурай". У 1998 році на сторінках часопису "Українська культура", який став інформаційним спонсором цього проекту, було оголошено конкурс на виконавицю головної ролі — співучої Марусі, яку Михайло Стельмах назвав "калиною на полях українського мелосу". З усіх регіонів України прийшло чимало зворушливих листів від українських дівчат, які мріють створити екранну Марусю Чурай. Ось що, наприклад, писала двадцятип'ятилітня Валентина Галицька з Дніпродзержинська: "Маруся в кіноверсії обов'язково повинна бути українкою в ментальній своїй будові, органічною у піснях, любові, житті. Бо це людина духовного максималізму, з драматичним світовідчуттям, для якої честь, обов'язок, щирість, непідкупність є світоглядними. Це сильна духом, але слабка своєю жіночістю, ліризмом, романтичним сприйняттям дійсності дівчина". На сторінка того ж часопису режисер Городько розповів, що фільм було задумано ще в 70-х роках, але в радянські часи здійснити цей проект не було можливості. Творчу групу перевели зі студії ім. Довженка на Одеську кіностудію, що було гарантованим провалом проекту і "наругою над українською духовністю". В ті далекі часи з учасників творчої групи сміялися: мовляв, нехай ваша Маруся опановує мотиви одеського Привозу замість вкраїнських пісень. Але тепер є надія, що фільм про Марусю таки буде. Проект подано на розгляд експертній комісії Мінкультури з метою отримання державних коштів.

Нову хвилю інтересу до Лесі Українки нещодавно викликало вже згадане припущення щодо одностатевого кохання поетеси з іншою видатною українською літераторкою — Ольгою Кобилянською. Широкі кола читачів не звернули б уваги на серйозну наукову працю Соломії Павличко "Дискурс модернізму в українській літературі", з якої все почалося, якби не відгуки на цю книжку в популярній пресі, розроблені тим дискурсом, який ніби тільки для того й існує, щоб викликати в певних колах "гнівну відсіч". І гнівні відсічі в кращих українських традиціях звичайно, з'явилися.

Але не тільки певна скандальність пожвавила інтерес до великої постаті. Лесю Українку й без того не забувають. І далі святкуються її роковини, присуджується почесна літературна премія її імені, продовжують стояти її статуетки в українських домівках, а народні умільці й далі різьблять на дерев'яних тарілках її лик. Український театр ще не доріс до складних п'єс Лесі Українки. Проте на вкраїнських сценах успішно йдуть п'єси про саму Лесю (наприклад, п'єса Катерини Демчук "Зачароване коло", п'єса Неди Нежданої "І все-таки я тебе зраджу"). Хореограф Юлія Русанова готує до постановки балет на музику Романа Гриньківа "Мій осінній хтось" (про складні стосунки Лесі Українки і Ольги Кобилянської). Отже, життя Лесі привертає не меншу, а то й більшу увагу, ніж її складна багатовимірна філософська творчість. А тим часом драматургія Лесі Українки пере-

буває не лише в очікуванні театру, а й в очікуванні читача. Пересічні українці мають уявлення тільки про "Лісову пісню", і мимоволі ототожнюють Лесю з Мавкою. Спрощену рецепцію творів Лесі Українки на масовому рівні відзначають численні українські літературознавці, зокрема Я.Поліщук у дослідженні "Драма взаємин письменника й читача", де слушно відзначається: "Письменниця залишається "чтимою", але не "читомою", шанованою (особливо — принагідно в дні пам'яті та ювілеїв!), але незрозумілою, а якщо й осмисленою, то лише у площині Мавки, а не Касандри чи Дон Жуана, Одержимої чи Річарда Айрона; частіше ж, власне, не в літературній творчості, а в біографічній тотожності, мученицькому образі пожиттєвого борця" [СіЧ, 1996, №8–9]. В такому стані справ автор дослідження звинувачує українське літературознавство, як народницьке, так і радянське, які мало чим відрізняються одне від одного. Але в руслі нашого дослідження відразу виникає запитання: невже в країнах з докорінно іншими літературознавчими традиціями генії прочитані достатньо глибоко найширшими масами? Адже витворювати "житіє" знаменитих осіб, замість того, щоб засадити широкі верстви за вивчення їхнього спадку та біографії — то риса, притаманна не тільки посттоталітарним культурам.

Нова епоха ввела до хрестоматій "нерекомендовану" раніше Ліну Костенко. В радянську добу офіційні критики й літературознавці про неї переважно мовчали. Тепер навперебій заговорили. Раніше Ліна Костенко була героїнею неофіційною, яку любили саме за неофіційність, "напівзабороненість". А тепер іде процес канонізації поетеси на рівні шкільних і вузівських підручників, рекомендованих Міністерством освіти України. Прикладом такого потрактування життя і творчості Ліни Костенко є навчальний посібник-хрестоматія "Ліна Костенко" (1999), ідея якого, а також упорядкування та інтерпретація творів належать докторові філологічних наук Григорію Клочекові. Тут ми бачимо яскравий приклад причислення поетеси до лику вкраїнських святих. Розпочинається хрестоматія-посібник біографічним нарисом "Нескорена", який має всі ознаки канонічного "житія": народження в маленькому містечку, що назавжди лишилося в житті і творчості поетеси, поневіряння в часи воєнного лихоліття, навчання в Літературному інституті, де найвпливовіші тогочасні московські літератори пророкують поетесі з України велике майбутнє; приєднання до "руху шістдесятництва" як єдино можливий гідний шлях чесного митця; творче піднесення, результатом якого стали ненадруковані збірки, яких чекала і так і не дочекалася стоталітаризована Україна; підтримка Ліною Костенко братів-шістдесятників, над якими почалися ганебні судилища; вимушене довге мовчання поетеси, її приниципoвість і непоступливість на догоду добі; цькування поетеси "прислужниками режиму"; з'ява роману "Маруся Чурай", як головного твору життя нескоре-

ної поетеси; спорідненість "Нескореної" з українськими геніями минулих часів. Після наведених текстів у хрестоматії наводиться розбір та аналіз творів Ліни Костенко. Роман "Маруся Чурай" названо "перлиною української літератури XX століття" та "енциклопедією українського життя XVII століття" (вочевидь, маючи на увазі, що цей роман повинен посісти в українській літературі таке місце, яке в російській посів "Євгеній Онєгін", а в польській — "Пан Тадеуш").

Але з'являються друком матеріали, де Ліні Костенко не співається осанна, а навпаки, відзначається надмірна доступність її поетичної мови, її непотрібна впевненість у тому, що література повинна виконувати якусь соціальну функцію. В радянські часи здавалося, що про Ліну Костенко немолитовне слово може сказати або той, хто нічого не чув про неї, або ідеолог режиму. А сьогодні стосовно великої постаті нашої літератури уживаються і піднесено-житійні, і критичні тексти. Що ж, поява перших "іконоборців" — це ніби "знак якості культу".

А народний інтерес до Ліни Василівни Костенко дещо видозмінився, "деполітизувався". І нині її постать оточена численими міфами. Розповідають, що Ліна Костенко, як і легендарна Маруся Чурай, знає чари і вміє ворожити, і цій силі, принаймні у письменницькому середовищі, опиратися вміє лише Валерій Шевчук. Також розповідають, що Ліна Василівна більшість свого часу проводить у Чорнобильській зоні, їсть і п'є з людьми, що мешкають на заражених територіях (репортаж про це вмістив популярний журнал "ПІК"). Існування та поширення цих та інших легенд є ознакою безсумнівної непересічності постаті. Але якщо вже мова зайшла про механізм творення міфів, варто зауважити, що Ліна Костенко й сама активно займалася і займається автоміфологізацією, створюючи таємниці навколо одних моментів своєї біографії та вносячи в колективну свідомість інші.

А ще — всі три наші героїні, особливо Леся Українка, активно використовуються в гендерних студіях. Коли на побутовому рівні виникають суперечки між чоловіками та жінками, хто з них краще, Леся Українка поруч із Софією Ковалевською і Склодовською-Кюрі є козирною картою проти тверджень про тотальну маскулінність людської цивілізації. Слабка і квола Леся є достатньо могутньою каріатидою для підтримки багатьох теоретичних побудов. Досить згадати, що одних з трьох китів української класики (за дотепним зауваженням Г. Грабовича, це "Кобзар, Каменяр і Дочка Прометея") — жіночого роду. Отже 33,3% української геніальності майже автоматично фемінізується. М'ятежні героїні Лесі Українки є ніби уособленням гордого жіночого духу, героїчності, а не м'якотілості жіночого начала як такого, категоричним спростуванням міфічної концепції про Україну — покритку, повію, безталанну наймичку.

Сьогодні жінки активно входять у суспільне життя, світ поступово стає біархальним, тож і українки заявляють про себе достатньо гучно, а то й галасливо. Їм уже не треба долати такого опору чоловіків, як у давніші часи (так і хочеться сказати, пародіюючи певний дискурс: а проклали їм дорогу до рівноправного майбутнього пісні Марусі Чурай і вірші Лесі Українки!). Створилися об'єктивні передумови для з'яви значно більшого числа героїнь на вкраїнських культурних обширах. Якими ж будуть ті героїні і якими будуть причини їхньої появи? Хоча практика культури чи не в усіх сферах життя сьогодні давно вже не така, як у часи Марусі Чурай, та й у часи Лесі Українки, але вимоги до культурних героїнь не дуже різняться від тих, що були в ті далекі цнотливі часи. Зайвим підтвердженням цього є такий культурний феномен, як Оксана Забужко. Ця науковиця й письменниця, авторка нашумілого твору "Польові дослідження з українського сексу", доклала чимало зусиль, щоб, сучасною мовою, "розкрутити" себе як героїню нового типу, інтелектуальну й розкуту, для якої самореалізуватися важливіше, аніж зберегти найбожевільніше кохання. В результаті своїх зусиль Оксана Забужко таки стала достатньо відомою навіть у далеких від літератури колах, але дивляться на неї скоріше як на антигероїню сучасної України. Тобто, культурну традицію на сьогодні пані О. Забужко змінити не вдалося.

До числа українських героїнь, трапляється, зараховують і "наївних" художниць Катерину Білокур, Марію Приймаченко. Тьмяно мріє образ убитої за загадкових обставин художниці Алли Горської. Лунає золотий голос Ніни Матвієнко, який, за зізнанням Ліни Костенко, був для поетеси прототипом голосу Марусі Чурай. Але з'являються на культурній карті України нові героїні — політичні діячки — елегантні й не дуже, розумні й не дуже — на будь-який смак. Цікаво зазначити, що у формуванні іміджів таких політичних знаменитостей, як Н.Вітренко чи Ю.Тимошенко, елементи "сімейних цінностей" практично не використовуються — чи нема потреби? Між іншим, сам тип political lady, як новий тип культурної героїні майбутнього пророкується в усьому світі після остаточного занепаду явища топ-моделей. Чи з'явиться на нашому культурному Олімпі українська Індіра Ганді чи Маргарет Тетчер — покаже майбутнє. Але можна з достатньою певністю твердити, що вони не витіснять на звалище історії ні Марусі, ні Лесі.

Література

Борковський Г. Збірник драматичних творів. — Львів, 1888, т. 1.

Гордасевич Г. Жіночі портрети. — К.: 1989.

Дівчина з легенди. Маруся Чурай. Переднє слово М. Стельмаха. Післямова Л.Кауфмана. — К.: 1967 (1 вид.), 1972 (2 вид.).

Костенко Л. Маруся Чурай. — К.: 1982.

Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія (ідея, упорядкування, інтерпретація творів — Г.Клочека). — Кіровоград: Степова Еллада, 1999.

Мицик Ю., Плохій С., Стороженко І. Як козаки воювали. — Дніпропетровськ: Промінь, 1990.

"Ні, я жива! Я вічно буду жити!" Фотонарис про вшанування Лесі Українки трудящими Країни Рад. — К.: 1973.

Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1997.

Слово і час, №8-9, 1996 (Феміністичний спецвипуск).

Українська культура, №1-12, 1998.

Українська мова та література. Спецвипуск "Леся Українка — далека принцеса", рік не зазначено.

Шаховской О. Маруся — малороссийская Сафо. — СПб., 1839.

Шкляревський А. Маруся Чурай (Малороссийская певунья) // Пчела, 1877.

"Київський" Фауст на зламі сторіч (Микола Амосов)

Максим Стріха

Ця стаття не має на меті вкотре переповісти біографію реального Миколи Михайловича Амосова — визначного ученого, який зумів власним життям поставити експеримент щодо можливостей та витривалості людини, видатного хірурга, який порятував життя десяткам тисяч людей. Напевно, більшість з 50 мільйонів українців знає ім'я Амосова, і той образ Ученого, що витворився в масовій свідомості, почав жити власним життям. Люди різного рівня освіти у відповідності до власних уявлень трансформували ту інформацію, яку отримали з популярних видань, з радіо й телебачення, з розповідей людей, яким реально довелося стикатися з "клінікою Амосова". Відтак утворився своєрідний міфологізований образ, дослідження якого дозволяє виявити й чимало рис нашої суспільної свідомості останніх десятиліть.

Згадаймо: культ науки посідав немале місце в громіздкій системі офіційної радянської міфології (і був безумовно привабливішим для нормальної людини, аніж, наприклад, "культ особи"). Школярів на стіні рідної школи зустрічала цитата з класика про те, що тільки той, хто не боїться дряпатися вгору "крем`янистими стежками науки", досягне її осяйних вершин. Знімалися фільми про героїчних фізиків у грубих светрах і картатих сорочках, які проводять неймовірно складні експерименти, а в перервах розмірковують про сенс буття (саме Учений в атеїстичному радянському суспільстві незрідка перебирав на себе функцію Навчителя — за інших умов і часів притаманну для представника Церкви). Небачених позначок сягали вступні конкурси на фізфаки та біофаки (принагідно зазначимо — протягом останніх кількох десятиліть питома вага студентів-"технарів" та природничників у радянських вузах складала 60% від їх загального числа, при аналогічному показникові менше 20% у розвинених країнах Заходу).

Система потребувала кваліфікованих інженерів, фізиків-ядерників та лікарів. Звідси — підвищений престиж цих та подібних професій. Звідси — й значно ширша міра дозволеного для людей, які справді засвідчили свій професіоналізм (порівняно з гуманітарною сферою, де залежність між фаховістю та мірою дозволеного була оберненою). Тому академік-фізик чи медик — не член КПРС був не такою вже й рідкістю (аналогічні винятки для філологів чи істориків можна порахувати на пальцях однієї руки). Тому й розмови за чашечкою кави під час перекурів, чи на кухнях

під час застіль були в цьому середовищі значно розкутішими й відвертішими. Інколи такі розмови виплюскувалися і в лабораторії та аудиторії. Звісно, Система знала про такі настрої. Але розуміла необхідність шпарин, крізь які виходила б зайва пара з казана. Тому відверто репресивні заходи щодо людей цього кола (як-от проти академіка А.Сахарова) вживалися в часи Хрущова-Брєжнєва здебільшого тільки тоді, коли їхня діяльність далеко переходила межі звичайної фронди.

Зрозуміло, що культ науки потребував і своїх героїв. Класи й аудиторії прикрашав цілий іконостас — від Ломоносова, який посоромив усіх буржуазних Лавуазьє, відкривши закон збереження матерії, до сучасних Курчатова й Келдиша, які своєю водневою бомбою "навіки убезпечили свободу й незалежність нашої соціалістичної батьківщини від імперіалістичних зазіхань". Позитивний образ Ученого (такого собі дідуся в академічній шапочці) формувало й кіно (від "Депутата Балтики" до "9 днів одного року"). Але здебільшого народ спокійно ставився до таких героїв. Велети науки рідко ставали загальними улюбленцями. Надто недоступними здавалися вони в своїх таємничих лабораторіях.

Проте були учені, яких народ широко знав і любив, які справді стали "позитивними героями" масової радянської свідомості, здобувши водночас і широке офіційне визнання. До таких героїв належав і Герой Соціалістичної Праці, лауреат Ленінської премії, депутат Верховної Ради СРСР кількох скликань (з 1962 по 1979 рік) академік АН УРСР Микола Михайлович Амосов. Його популярності безумовно сприяли тисячі й тисячі врятованих ним від різних серцевих недуг пацієнтів (академік Амосов оперував 53 роки, й остаточно відклав скальпель лише на порозі власного восьмидесятиріччя). Проте були в Україні й інші лікарі, що до останку віддали себе людям, і здобулися на їхню велику вдячність: згадаймо бодай М.Пирогова (тіло якого було забальзамовано вдячними нащадками), В.Караваєва (на чию честь за життя назвали вулицю в Києві), чи О.Лур'є (якому завдячують появою на світ покоління киян, і який навіть помер, поспішаючи на черговий невідкладний виклик).

Але жоден з них не сягнув відомості М.Амосова. Звичайно, всі вони жили в добу, коли мас-медіа ще не мали такого розповсюдження. Але ніхто з них і не сягнув багатогранності київського хірурга, в чиєму доробкові — блискуче написані повісті й спогади, якими зачитувалося покоління шістдесятників, численні виступи в періодиці (позначені до того ж неприхованим фрондерством щодо офіціозу); і, чи не насамперед — легендарний спосіб життя людини, що починає день з тривалої пробіжки, катує себе багатогодинними фізичними вправами, й тому зуміла перемогти Час. А всюдиприсутній телевізор розтиражував по мільйонах домівок виразний, аскетичний за пластикою образ Навчителя, що проповідує сильну,

красиву, здорову, розумну людину, Лікаря, що зцілює не лише скальпелем, але й прикладом власного життя.

Реальна біографія Миколи Михайловича давала всі підстави для того "міфу про Амосова", що розповсюджувався в різних суспільних прошарках. Уродженець вологодського села (рік народженння — той самий знаменитий 1913, з яким так любили все порівнювати в колишньому СРСР), він закінчив перед війною Архангельський медінститут. Попри вроджену серцеву хворобу, пройшов шлях фронтового хірурга, за що й був нагороджений трьома бойовими орденами. По війні дуже швидко захистив кандидатську й докторську дисертації. В 1952 році переїхав до Києва, де створив знамениту клініку серцевої хірургії, відому в народі як "інститут Амосова".

Паралельно з кінця п'ятдесятих років він захопився й щойно дозволеною кібернетикою, і протягом майже трьох десятиліть очолював в Інституті кібернетики відділ, що здійснював роботи з штучного інтелекту й соціального моделювання (тут наукові інтереси М.Амосова повністю збіглися з зацікавленнями іншого напівлегендарного науковця, керівника інституту академіка В.Глушкова).

Популярності М.Амосова в колах інтелігенції (а вони були не такими й вузькими — лише в системі АН УРСР працювали сотні тисяч людей) сприяла чи не насамперед його літературна та публіцистична діяльність. Говорю так, бо його беззаперечний моральний і науковий авторитет могло відчути лише значно вужче коло людей, безпосередньо пов`язаних з М.Амосовим спільною роботою, чи особистим знайомством. Але ж відомість ученого далеко переросла ці межі.

Як публіцист, академік М.Амосов палко доводив необхідність створення моделі розумного керування суспільством. Таке завдання з появою перших "БЭСМ" — "великих електронно-обчислювальних машин" — здавалося цілком досяжним. Саме над ним працює симпатичний молодий Саша — один з центральних героїв першої повісті М.Амосова "Думки й серце", яка з`явилася друком 1964 року, і журнал з якою зачитували до дірок [1].

Щоправда, не все, що здавалося здійсненним на хвилі романтичного піднесення й віри у всевладдя науки, притаманних добі НТР, вдалося реалізувати. На зміну громіздким ламповим машинам прийшли ком`ютери на ультрашвидких мікросхемах — а задача все ще лишалася далекою від розв'язання. На початку 80-х сам Микола Михайлович мусив визнати: "створити точні моделі суспільства неможливо навіть з включенням узагальнених особистостей, оскільки неможливо відтворити найважливіший елемент самоорганізації — творчість" [2, с.190]. Але це жодною мірою не применшує зробленого на цій ниві ним і його колегами, — бо їхні дос-

лідження потягнули за собою створення нових і перспективних наукових напрямків, як-от нейрокібернетика чи комп'ютерна соціологія.

Проте для інтелігентів-шістдесятників ця його діяльність мала не лише наукове значення. Широко популяризовані статтями в тодішніх "культових" виданнях на кшталт "Литературной газеты" та "Науки и жизни" спроби змоделювати суспільні процеси були надзвичайно симпатичними для загалу радянських науковців, бо відкривали надію, нічого суттєво не ламаючи, побудувати замість суспільства абсурду розумне й облаштоване людське співтовариство. А сам Микола Михайлович, вкупі з його колегами, набував в очах цього суспільного прошарку (нагадаємо — зовсім не малого в останні десятиліття існування СРСР) майже рис Творця-деміурга.

Ставлення влади до цих намагань ученого було значно складнішим. Хоча сам М.Амосов, попри свою нарочиту позапартійність і відстороненість від офіційної ура-фразеології, ніколи не дозволяв собі надміру гострих заяв, більше того, декларував, що: "соціалізм має свої безсумнісні переваги, оскільки робота на конкретного хазяїна принижує, а на суспільство — підносить" [2, с.197], — влада розуміла: якщо академікам Амосову й Глушкову справді пощастить змоделювати все на своїх машинах, то потреба в райкомах, обкомах та ЦК, як носіях Вищої Мудрості, відпаде сама собою. Тому ці роботи, хоча й толерувалися (на різних етапах вони могли мати суттєве прикладне значення), ніколи не підносилися офіційно так, як, якажімо, здобутки атомників чи "підкорювачів космосу". А на певному етапі, коли В.Глушков наблизився до створення системи, яка могла б перебрати функції тодішнього Держплану, їх і просто загальмували.

Не меншою мірою, аніж спроби зробити суспільство розумним, інтелігентів — і тут уже не тільки дипломованих науковців, але й мільйонну армію вчителів, бібліотекарів, лікарів, інженерів — приваблювала й проза М.Амосова. Розголос її був далеко не тільки "внутрішній". Скажімо, перша (й очевидно, найкраща) його повість "Думки й серце" вийшла протягом короткого часу 23 виданнями в СРСР, Чехословаччині, Польщі, Англії, Японії, Греції, Фінляндії, ФРН, Швеції та США. "Правдивим і глибоко пережитим документом" назвав її тоді знаменитий американський кардіохірург Майкл Де-Бейкі (знаний своїми консультаціями хворого Б.Єльцина).

Міжнародна популярність повістей М.Амосова, побудованих переважно на автобіографічному матеріалі, зумовлена, напевно, й тим, що інший учений-письменник Ю.Щербак визначив як "специфічне лікарське світовідчуття, розуміння біологічної підоснови багатьох життєвих явищ та станів, тверезий погляд на речі, точність в описові деталей" [1, с.614].

Проте для радянського читача, вихованого у матеріалістичному світогляді, важила, очевидно, інша підмічена Ю.Щербаком особливість: "у "рваному" ритмі амосовської прози суха раціоналістичність наукового мислення дивовижним чином поєднується з імпульсивним, нервовим, — іноді на межі нестямності — проникненням у драматичні таємниці життя, в саму його біологічну сутність, ретельно приховувану від стороннього ока" [1, с.610]. Годі казати — таких відвертих описів боротьби, вагань і відчаю людини на межі життя й смерті радянська література знала небагато.

А "справжність" амосовських героїв взагалі виводила його твори з загального ряду "соцреалізму". Образи хірурга Михайла Івановича з "Думок та серця", й професора Прохорова із "Записок з майбутнього" — відверто автобіографічні. Йдеться про сильні, підпорядковані головній життєвій меті особистості. Разом з тим вони — живі люди, не позбавлені певних слабкощів, що робить їх в очах читача особливо достовірними. Звичка Михайла Івановича лаятися під час операції, скидаючи тим нервове напруження, й роман професора Прохорова з чужою дружиною ледве чи вкладалися в тодішні канони "позитивного героя", але робили ці образи живими, "з плоті й крові".

Тому літературні твори М.Амосова, жодною мірою не будучи опозиційними щодо системи (в "Думках і серці" автор цілком щиро засуджує колег-американців, що почали ділити гонорар відразу по операції), є водночас цілком позасистемними, життєвими "з погляду вічності", що й підтверджується їхньою популярністю в багатьох країнах. Знаменно, що і в цитованій уже післямові до вибраних повістей М.Амосова [1, с.607-615] Ю.Щербак оперує іменами М.Де-Бейкі й М.Бахтіна, П.Флоренського й М.Федорова — "справжніх" персонажів, що існували на межі офіційно дозволеного, й ніде не вдається до обов'язкових тоді ідеологічних кліше.

Не випадково, що своїми творами М.Амосов народив хвилю наслідувачів — інколи більш, інколи менш талановитих. Зрештою, він і сам став прототипом професора Андрія Костюка — головного героя роману Юрія Щербака "Бар'єр несумісності" (1971) — твору так само вельми помітного на тлі соцреалістичної української літератури того часу, що й досі прочитується з неослабною цікавістю як добра проза європейського рівня.

Ще одним і, напевно, найголовнішим складником "міфу про М.Амосова" став його спосіб життя (благо, учений сам популяризував його в численних статтях, публічних лекціях, теле- та радіовиступах). Нагадаємо: протягом багатьох років його день починався о 6-й ранку з обов`язкового бігу підтюпцем на 2,5 кілометри. Далі йшла інтенсивна півгодинна гімнастика. Про ці амосовські пробіжки і вправи знали всі, говорячи про них хто із захватом, хто — із заздрістю, а хто і зі скепсисом. Проте саме

такий спосіб життя й дозволив, очевидно, людині не надто міцного здоров'я, якій довелося, зрештою, вшити кардіостимулятор, підтимувати протягом багатьох років добру фізичну форму, і витримувати наднавантаження багатогодинних операцій аж до вісімдесятирічного віку.

Відчувши наближення старості, учений не знизив, а значно збільшив навантаження. Тепер його день включав: ранковий біг — 6 кілометрів за 50-60 хвилин, а потому гімнастика з п'ятикілограмовими гантелями на 1500 рухів, а далі ще 1000 рухів без гантель — всього на 1,5-2 години. Гімнастику вчений сполучав з телевізійними новинами, тощо — аби не марнувати дорогого часу [3, с.26]. Крім того, його спосіб життя включав дієту з обмеженням жирів та цукру, дихання з обмеженням газообміну (за методом К.Бутейка) та гартування. Десять місяців такого жорсткого експерименту над собою (розпочатого 23 квітня 1994 року), коли навантаження з гантелями були збільшені з 1500 до 2000 рухів, а вагу гантель збільшено до 10 кг (при власній вазі ученого 53-55 кг) дали, за самооцінкою Амосова, чудові результати. Фізичний стан ученого значно покращав. Проте далі вік дався взнаки. Сам М.Амосов мусив визнати: можливості для омолодження, навіть ціною величезних і цілеспрямованих зусиль, на жаль, не безмежні.

Проте в наш час масової гонитви за "рецептами здоров'я", які часто виявляються звичайним шарлатанством, режим життя "за Амосовим" ледве чи здобувся на багато прихильників — надто вже значних зусиль і цілеспрямованості він потребує. Значно простіше походити босоніж, облитися водою (нехай навіть холодною) й прочитати "дєтку", складену необтяженим академічними ступенями П.Івановим.

Популярність більшості героїв у суспільстві важко визначити в числових показниках. Телеефірний час зірок і наклади книжок письменників не завжди дають коректну інформацію. Проте в випадку М.Амосова такий експеримент було проведено. В добу "зрілої перебудови" на початку 1989 року його було висунуто кандидатом у народні депутати СРСР за 464-м Ленінським виборчим округом міста Києва (включав теперішні Старокиївський, Жовтневий та Залізничний райони столиці). Цей округ тодішніми партійними зверхниками було визначено як майданчик для демократичних ігор — в ньому зареєстрували аж сім кандидатів (на той час як секретар міському партії К.Масик та голова міськвиконкому В.Згурський ішли на вибори в інших округах безальтернативно — і кінець-кінцем програли).

Серед конкурентів М.Амосова були письменники І.Драч та В.Дончик, популярний журналіст А.Куликов, а також зразковий робітник-арсеналець О.Волков, член ЦК КПУ. На відміну від них М.Амосов не вів активної кампанії, значно менше зустрічався з виборцями. Його програма

містила звичайний набір тодішніх демократичних гасел ("ліквідувати четверте управління Мінздорову, відкрити для суспільства всю екологічну інформацію, зменшити видатки на оборону, космос, допомогу іншим країнам, скасувати всі привілеї посадовим особам", тощо). "Свідомі українці" помітили й відзначили пункт про "державну українську мову, республіканський госпрозрахунок, народний рух за перебудову". Проте в масі своїй останні, очевидно, проголосували таки за поета І.Драча — який і одержав почесні 13% голосів. А 76-річний академік Амосов переміг з першого туру, самою наявністю свого прізвища в бюлетені забезпечивши собі необхідні 51% голосів.

У союзному парламенті М.Амосов не відзначався особливою активністю біля мікрофонів (та й не міг там, відверто кажучи, зробити щось серйозне, — очевидно, сама атмосфера "демократичної декорації" не могла подобатися серйозному вченому). Політиком рівня А.Сахарова він не став. А після розпаду СРСР він узагалі відійшов від активної адміністративної діяльності. Як зізнавався сам Микола Михайлович на початку 1995 року, "по-чесному, в сучасних умовах я вже непридатний для керування інститутом, надто багато потрібно хитрощів. І не хочу робити смертельні операції: не дозволяє совість.

Мої публічні лекції та статті також нікому не потрібні. Суспільний клімат у зв'язку з перебудовою та незалежністю змінився, і "мода на Амосова" проминула. Чекати від старика нема чого: свобода вже є, а для здоров'я гроші важливіші від фізкультури" [3, с.39].

Проте й досі щодня о шостій ранку струнка худорлява людина, якій ніколи не даси її 85 років, виходить з під'їзду будинку по вулиці Богдана Хмельницького, і починає свій день з ранкової швидкої ходи. І досі академік Амосов намагається знайти розумні критерії влаштування суспільства — цього разу вже в незалежній Україні. І досі він перебуває в інтелектуальному епіцентрі — і як фахівець-медик, і як кібернетик, і як соціолог та філософ.

Масова "мода" на нього справді проминула — в силу проаналізованих вище самим ученим причин. Надто бо повсякденні проблеми виживання відвертають пересічну людину не лише від думок "про вічне", а й від ретельної турботи про власне здоров'я (хоч відновлювати його сьогодні стало і дорожче, і складніше). Однак вдячність десятків тисяч порятованих М.Амосовим пацієнтів і сотень тисяч їхніх рідних — лишилася. Зосталася й повага людей, чий світогляд формувався на його статтях.

Для Миколи Михайловича Амосова, етнічного росіянина, Україна стала колись домівкою випадково (з тим самим успіхом клініку в 1952-му могли б організувати, наприклад, у Мінську чи в Новосибірську). Проте учений, який, на відміну від багатьох своїх одноліткiв (у тому числі й з

діда-прадіда українців) беззастережно прийняв незалежність своєї другої набутої батьківщини, досі лишається, й довго лишатиметься одним з популярних героїв нашого суспільства, й буде прикро, якщо це суспільсто не скористається з усього, що може йому запропонувати мудрий чоловік, який поза власною волею витворив своїм життям добрий міф про київського Фауста XX сторіччя, що зумів підкорити Час і оволодів еліксиром коли й не вічної, то тривалої молодості.

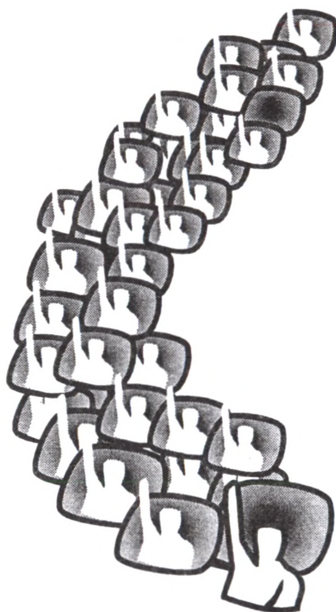
Література

1. Амосов Н. Повести. — К.: Дніпро, 1984. — 616 с.

Амосов Н.М. Природа человека. — К.: Наукова думка, 1983. — 224 с.

Амосов Н.М. Эксперимент. Омоложение через большие физические нагрузки. — К.: Байда, 1995. — 40 с.

III. знаменитості наших днів



Нереалізований поп-ідол чи співець-мученик (Володимир Івасюк)

Олександр Різник

Розглядаючи постать композитора-пісняра Володимира Івасюка як героя української культури, важко уникнути низки питань: чому саме він, а не хтось інший з-поміж популярних українських композиторів або співців-сучасників, опинився в пантеоні національних героїв? Чи є Івасюк героєм усього українського народу, чи лише його окремих (передусім гаряче-патріотичних) верств? На якому етапі життєвого (чи пожиттєвого) шляху Івасюка розпочалася героїзація його образу в масовій свідомості і які обставини цьому сприяли (тобто, чи став би він героєм за інших обставин)?

Отже, чому саме Івасюк? Спробуємо відповісти на це непросте запитання за методом "від протилежного", виходячи із загальної логіки становлення образу національного героя.

Володимир Івасюк, на наш погляд, не вкладається у звичний стереотип українського "опозиційного митця" радянської доби, неодмінними ознаками якого мало бути відкрите протистояння політичному режимові і відверто "незалежницькі" переконання (або принаймні поривання). Натомість поп-митець не лише не був причетний до жодної з опозиційних (дисидентських) українських груп, не був помічений у більш-менш відвертій нелояльності до режиму (в протилежному разі тодішня влада неодмінно скористалась би нагодою публічно відшмагати чергового "націоналіста й антирадянщика"), а навіть не виказував якоїсь підкресленої "українськості" — жодна зі світлин, жоден спогад не зафіксували його, скажімо, вбраним у вишиванку або з відпущеними "козацькими" вусами. Не властиве було йому й демонстративне уникання російської мови в повсякденному вжитку, — більше того, ним навіть створено декілька пісень на вірші московського поета А.Дементьєва. Та й тематично пісні В.Івасюка не були політично заангажовані: їхньою темою були "загальнолюдські" почуття. Композитор був активним членом ВЛКСМ (про що мова далі). Та попри це, саме його здійняли на щит патріотичні кола.

З іншого боку, не був Івасюк і "піонером" національної поп- і рок-музики. Адже в ті часи (із середини 60-х років) здійснювалися значно радикальніші від Івасюкових щодо стильової "вестернізації" та значно питоміші за використанням української національної мелодики експерименти київським поетом-композитором О.Авагяном з його ансамблем "Березень", а з початку 70-х — київським гуртом "Еней", львівським співаком і

композитором В.Морозовим та керованою ним рок-лабораторією "Арніка". Більше того, в часи, коли пісні Івасюка заповнювали український, а часом і всесоюзний радіоефір, згадані музичні гурти та їхні керівники не лише не мали подібних можливостей самореалізації, а й вряди-годи зазнавали адміністративних утисків. Але ж саме Івасюк утвердився в патріотичній свідомості як фундатор модерної української поп- (і навіть рок-) музики.

Не був В.Івасюк одинаком і як український пісняр всесоюзної (чи й східноєвропейської) слави: адже поряд з "Червоною рутою" та "Водограєм" Івасюка громадяни "однієї шостої частини суходолу" були удосталь наслухані пісень інших українських авторів-"шістдесятників" — хоча б "Черемшини" М.Михайлюка, "Марічки" С.Сабодаша, "Пісні про рушник" П.Майбороди, "Києве мій" І.Шамо, "Коханої" І.Поклада (щоправда, Івасюків "Водограй" справді став першою піснею українського автора, що перемогла на престижному міжнародному фестивалі в м.Сопоті). Та втім, світовий розголос української естрадної пісні стали пов'язувати саме з Івасюком.

Поширеною є думка про тодішні "тотальні" імперські утиски західноукраїнської культури. Утиски й справді були, але саме в рік загибелі В.Івасюка із всесоюзною помпою, з усіма ритуальними партійно-урядовими атрибутами відзначалося 100-річчя патріарха української галицької музики С.Людкевича, із присвоєнням ювілярові звання Героя Соціалістичної Праці. Того ж таки року радіоефір і концертні майданчики України сповнювалися звучанням інших "западенців" — тріо Мареничів (всім учасникам якого 1979 р. було присвоєно звання Заслужених артистів УРСР). Саме тоді, на межі 70-80-х, Заслуженими артистами також стали популяризатори і перші сценічні виконавці "Червоної рути" В.Зінкевич і Н.Яремчук.

Явним перебільшенням видається й думка щодо цілковитого замовчування творчої спадщини В.Івасюка опісля його смерті, адже Івасюкові пісні продовжували друкуватися в різних репертуарних добірках, а в 1983 р. у видавництві "Музична Україна" накладом 11 тис. примірників вийшла його чимала авторська збірка "Пісні" (про її обсяг — 10 обл.-вид. аркушів — "живі" та "безтитульні", композитори-піснярі України могли лише мріяти) та ще й з передмовою народної артистки УРСР С.Ротару. Але ж погляд про "замовчування" не лише з'явився, а й укорінився. Тож виходить, що інших, менш популярних, але більш "опозиційних" співців та композиторів справді утискали, і замовчували, але СИМВОЛОМ гнаного і опозиційного мистецтва громадянська думка зробила найпопулярнішого і, до того ж, загадково загиблого Івасюка!

Можливо, перетворенню В.Івасюка із естрадної знаменитості на національного героя сприяли його конфлікти з офіційним академічним мистецьким світом, що їх за умов тоталітарного режиму можна витлумачити як різновид політичного цькування? Але ж ані П.Майбороду, ані А.Кос-Анатольського (до речі, класиків українського національного піснярства) чи деяких інших прижиттєвих "затавровувачів" Івасюка та його пісень не можна звинуватити в антиукраїнськості. Та й несприйняття ними творчості молодого митця було зумовлене не так політичною, як естетичною, хоч і явно консервативною позицією. Адже жертвою консервативного остракізму в ті, роки в Україні став не лише Івасюк (варто згадати долю В.Сильвестрова, В.Годзяцького або, скажімо, львівського композитора М.Никодемовича, який змушений був полишити межі країни). Але саме Івасюк, а не хтось інший, ствердився в українській масовій свідомості як "мученик за мистецтво".

В чому ж, у такому разі, причини феномену В.Івасюка-героя? Пригляньмося уважніше до життєпису українського пісняра. Примхлива амальгама відомостей про В.Івасюка, в якій бувальщина рясно помережана легендами й чутками (від правдоподібних до цілком фантастичних), надає цілком "героїчного" характеру всьому його життєпису. Спробуймо підсумувати ці міфологічні нарації, скориставшись "трьохфазовою" схемою типового життєпису міфологічного героя, запропонованою американським культурологом Дж. Кемпбеллом: departure (відправлення) — trials and victories (випробування і перемоги) — return (повернення).

Початок відправлення (у "героїчну подорож") позначений містичним знаменням при народженні — двома чорними доріжечками вздовж немовлячого носика, що утворилися через лікарський недогляд і заледве не коштували немовляті втрати зору (як зазначає біограф Івасюка І.Лепша, це — Божий знак неабиякого лиха, що його завдадуть людині за життя [Лепша, с.11]. Далі — напрочуд раннє музичне обдарування, стрімкі творчі успіхи: у 5-річному віці вступає до Кіцманської музичної школи №1 по класу скрипки, де вже у 6-річному віці має похвальні грамоти за успішні концертні виступи [Неопалима купина, с.17]. У 15 років Володимир створює ансамбль "Буковинка" і в 1964 р. вперше виходить з ним у "великий" ефір з власними піснями: вони звучали по Центральному телебаченню в концерті з нагоди 25-річчя возз'єднання Північної Буковини з Радянською Україною. Цей факт можна витлумачити як доленосний для героя контакт з "вищими силами", які віднині стають господарями його особистої долі (роль такої "вищої сили" для жителя провінції в тоталітарній державі відіграє всемогутня центральна влада), і як початок фази випробувань та перемог, що розпочинається зі зрушення героя за межі рідної домівки. Через рік наш герой неначе кидає згаданим силам виклик: незважаючи на те, — "Справа Івасюка" з'явилася ще в роки його юності" [Синюта, с.26].

Невдовзі опісля "виклику" відбувається переїзд обдарованого юнака до Чернівців. Початок цього етапу життєпису також ознаменований викликом з боку "вищих сил" — виключенням з Чернівецького медінституту, до якого він щойно вступив, бо туди надійшов сигнал з кіцманської міліції. Але Володимир, як істинний герой, не втрачає надій і, як свідомий радянський громадянин, подається у робітничий клас — слюсарем на завод "Легмаш", де, втім, не лише не пориває з музикою, а ще й створює заводський хор і невдовзі отримує з ним провідні місця в конкурсах художньої самодіяльності. А на конкурсі, присвяченому 80-річчю Жовтня, його пісня "Відлітали журавлі" одержує першу премію [Синюта, с.26]. "Вищі сили" визнають його спокуту, винагороджуючи новим вступом до медичного інституту. Далі — перший і нечуваний творчий успіх: створення і перше (власне) публічне виконання пісні "Червона рута" на Театральному майдані в Чернівцях (13 вересня 1970 р.). Пісня одразу ж потрапляє до репертуару новоствореного ансамблю "Смерічка", у виконанні його солістів В.Зінкевича і Н.Яремчука потрапляє до українського та всесоюзного ефіру, де протягом кількох років звучить мало не щодня. У 1971 р. знято перший український музичний телефільм "Червона рута" за участю провідних співаків "буковинської школи" української естради — В.Зінкевича, Н.Яремчука, С.Ротару. Чільне місце у фільмі посіли пісні 22-річного Івасюка. Згодом Володимир, який до кінця життя так і не став лауреатом жодного з місцевих та республіканських мистецьких конкурсів, здобуває перемоги на чотирьох престижних всесоюзних фестивалях, стає учасником "головної" на той час всесоюзної молодіжної телепередачі "Алло, мы ищем таланты" (1972 р.) і всесоюзних телефестивалів "Пісня-71" і "Пісня-72". В 1974 році С.Ротару перемагає на міжнародному фестивалі естрадної пісні у Сопоті з піснею Івасюка "Водограй". Назви пісень Івасюка прибирають новостворені вокально-інструментальні ансамблі "Червона Рута" (учасник згаданих "Пісень року") і "Водограй"...

Невдовзі — переїзд до Львова, де на нього нібито очікує блискуча кар'єра: в 1974 р. Володимир вступає на композиторський факультет Львівської консерваторії, одночасно працює за фахом (лікарем), того самого року стає делегатом XXIV з'їзду комсомолу України й одержує від держави житло у Львові (з огляду на гостроту житлової проблеми в СРСР таку подію належало сприймати як дар господній). Отже, попри малопомітні "хмаринки" на його життєвому небосхилі (як-то: обурене звернення Чернівецької асоціації самодіяльних композиторів до урядових інстанцій з вимогою "не випускати" до ефіру та публічних концертних виконань пісень "якогось студента-медика", котрий, мовляв, навіть не відвідує зібрань цієї асоціації; категорична відмова УТ передати в ефір пісню В.Івасюка "Я піду в далекі гори" у виконанні чернівецької співачки Л.Відаш

[Лепша, с.17]), В.Івасюк ставав у повному розумінні улюбленцем долі. А можливо, ті "хмаринки" були попередженням? Тільки про що?

І справді, невдовзі "вищі сили" раптово ніби зрікаються свого вчорашнього улюбленця, лишаючи його віч-на-віч з безпосереднім "місцевим" довкіллям, що далеко не завжди виявляло доброзичливість. Фактично останні три роки життя В.Івасюка становили виснажливу і небезпечну "гру" із "силами", сповнену таємничої напруги. В біографічних описах цього часу митець неодмінно постає сповненим величних задумів, а його вороги — носіями дріб'язкових, нікчемних пристрастей. Початком "гри" вважають конфлікт із викладачем з фаху — вельми впливовим на той час композитором А.Кос-Анатольським, який врешті домігся виключення В.Івасюка з консерваторії за, мовляв, "часті пропуски занять". Задля поновлення навчання митцеві довелося симулювати психічне захворювання, що становило ризик тавра "неблагонадійності". Згодом композиторові було відмовлено спочатку в одержанні Державної премії імені Т.Г.Шевченка за музику до вистави "Прапороносці" (в той час, як її одержали всі інші учасники постановки), а потім і Республіканської комсомольської премії. "Зникнення" прізвища В.Івасюка зі списків претендентів у лауреати щоразу відбувалося в таємничий спосіб і в найнесподіваніший момент. Щоправда, "сили" раз по раз змилостивлювалися над героєм: 1977 року видавництво "Музична Україна" видало авторську збірку пісень, а згодом — вийшов авторський диск-гігант (на Всесоюзній фірмі "Мелодия"), право на випуск якого в СРСР мали лише члени Спілки композиторів і володарі державних почесних звань. Розпочато роботу над фільмом "Пісня буде поміж нас", що мав цілковито складатися з пісень В.Івасюка; випущено персональну платівку в Канаді... З'явилися легенди про те, що Івасюк прогнівив "сили", знехтувавши принаймні трьома негласними приписами: пробивався у світ великого мистецтва "напряму", минаючи відповідні професійно-корпоративні структури, які слугували неодмінним "решетом" для будь-якого митця-початківця (в даному разі, Асоціація самодіяльних композиторів та Спілка композиторів); відмовився від пропозиції переїхати до Москви (як це залюбки робили інші колеги-музиканти) з подальшим переходом у творчості на російську мову; відмовився переказати свої закордонні гонорари в Радянський Фонд миру (як це було ритуально заведено в СРСР), а натомість побажав матеріально підтримати реконструкцію Чернівецького музучилища [Лепша, с. 50-51]. Через такий непослух неважко було опинитися в "чорних списках". Оповитий таємницею лишається і намір композитора вступити до лав КПРС (тобто поновити довіру "вищих сил"), щодо якого міфотворці явно не дійшли згоди — від підтвердження цього наміру [Лепша, с.46-47] до категоричного заперечення [Синюта, с.27]. Нарешті — загадкове зникнення митця, що сталося в день публікації списків лауреатів Комсомольської премії ім. М.Ос-

тровського: "Обідньої пори 24 квітня 1979 року за якимось дзвінком-викликом Володимир одягається, йде з консерваторії і... більше не повертається" [Синюта, с.27]. Неймовірні, майже фантастичні чутки супроводжують спочатку зникнення, а потім і загибель В.Івасюка, справжні обставини якої не з'ясовані й досі. Митця знайшли повішеним ("смерть від механічної асфікції"), страшенно висохлим, але ногами він стояв на землі. Безслідно зникли ноти його творів, які він начебто взяв із собою в останню подорож... Поховання В.Івасюка відбулося 22 травня — тієї самої дати, коли в Україні було перепоховано труну Т.Г.Шевченка (попри випадковість збігу, історичний перегук обставин поховання національних героїв є очевидним). Прикметно, що у свідченнях біографів цей факт досі не здобув висвітлення.

Зупинімося докладніше на епізодові похорону, що став ключовим у героїзації В.Івасюка.

Наведемо свідчення біографів. "...Такого похорону Львів не знав від часів Франка. Люди стояли на дахах будинків, тролейбусів, сиділи на деревах, навіть на надмогильних пам'ятниках Личаківки... З гастролей із Горького телефонувала Софія Ротару. Мареничі, надто пізно дізнавшись про похорон, прийшли вклонитись загиблому на цвинтар уночі... "Червона рута" потрясала кладовище і здиблювала волосся на голові. А ще була безстрашна промова голови львівського відділення Спілки письменників України Ростислава Братуня, який заперечив офіційним промовцям: "Не студента медінституту і консерваторії ми ховаємо сьогодні! І не автора музики до спектаклю "Прапороносці". Ми ховаємо композитора, гордість України, автора "Червоної рути", яку співає увесь світ!" За кілька днів Братунь уже не був головою письменницької організації... А студентка, що несла Володин портрет і була зодягнена в український стрій, вже не була студенткою... Але у Чернівцях, на вулиці Маяковського, щодня під дверима квартири з'являлися білі квіти, і ніхто не міг простежити, чия добра рука їх приносила..." [Синюта, с.27].

А ось іще один спогад: "Жодної квітки у Львові не знайти, усі вони там — для Володі, останні живі квіти його останньої весни... Коли біля ями поставили труну, відбувся своєрідний екзамен совісті... Вперед ступив Ростислав Братунь. Голос його постійно тремтів і зривався, відчувалося, що хоче сказати те, що знають усі, але ще не час... Свого побратима по перу підтримав завжди щирий Роман Кудлик. Виступи родини Січко закінчилися тюремним ув'язненням. Коли студенти консерваторії заспівали "Чуєш, брате мій", було чути вже не плач, а ридання" [Неопалима купина, с.12]. Варто, однак, зауважити, що процитовані описи належать значно пізнішому періоду, а отже, за їхню цілковиту об'єктивність навряд чи можна поручитися.

Невдовзі державна влада, намагаючись у вкрай незграбний спосіб "загасити вогонь", задовго до закінчення слідства опублікувала висновок про самогубство митця (та ще й з категоричним приписом "поширювані чутки про інші обставини смерті Івасюка В.М. є вигадкою" [Лепша, с.44]) й подала в місцевій комсомольській газеті "Ленінська молодь" вбивче визначення всіх, хто здійснює паломництво на могилу Івасюка і не вірить в офіційну версію про смерть композитора, як "буржуазних націоналістів", й тим самим лише підлила олії у вогонь.

Аналізуючи процитовані спогади, варто відзначити три моменти: по-перше, образ співця став об'єктом масового поклоніння не лише як улюблений народом талант, а й як жертва тоталітарного режиму; по-друге, це поклоніння стало викликом режиму, який зреагував на нього негайними політичними репресіями; по-третє, постать Івасюка перетворилася на чинник консолідації національно-патріотичних сил (студентка в українському строї, спів стрілецького жалобного гімну "Чуєш, брате мій", виступ поета Братуня, який насмілився публічно мовити "гордість України" замість "гордість Радянського народу", а замість "співав весь Радянський Союз" чи "все прогресивне людство" — "співав увесь світ", що, з огляду на тодішній панівний дискурс, було чималою "політичною некоректністю"). Отак, обопільними зусиллями патріотично налаштованої львівської громадськості (якій, за умов тодішньої тотальної заборони на публічні прояви "націоналістичних" почуттів, потрібний був хоч якийсь прецедент для консолідації), і органів тоталітарної влади, яким так само був потрібний прецедент, аби продемонструвати пильність у запобіганні цій консолідації, справа була зроблена: лояльний до влади композитор, який писав політично безневинні (хоча й "занадто" популярні для "недовченого" митця) українські шлягери, перетворився на культову політичну постать. Це дає підстави припустити, що саме трагічна смерть і трансформувала Івасюка-знаменитість у Івасюка-героя.

Про це свідчить і подальша суспільна "одісея" образу В.Івасюка. Хвиля особливо інтенсивного уславлення співця налинає з початком горбачовської перебудови. Поштовхом слугувала публікація у 1987 р. повісті М.Івасюка (батька композитора) "Монолог перед обличчям сина" (газета "Молодий буковинець"; згодом — часопис "Жовтень", 1988 р., чч. 9-10). Девізом цієї хвилі "публічного" відродження імені композитора може слугувати одне з висловлених у повісті суджень: "У житті він мав щастя від творчості і від того, що нікому зла не чинив" [Синюта, с.27]. Показовий і наведений у повісті вислів самого В.Івасюка, який ніби-то й становить його сокровенне кредо: "Кожен твір, тату, породжує в мені болісно-солодкий дрож, який збагачує моє духовне життя, без нього в душі була б цілковита порожнеча. Той дрож робить серце здатним творити на світі добро" [Синюта, с. 27]. Витворюваний пером батька-письменника незать-

марено-ясний образ сина — сонячного юнака (майже Моцарта), над усе залюбленого в мистецтво, красу і добро, виявився цілковито суголосний першим рокам перебудови, коли дозволено було відроджувати лише "правильні" постаті, які начебто неправедно постраждали внаслідок перекручень ідей істинного соціалізму. І саме такий "правильний" Івасюк, який "нікому не заздрив і невтомно працював для своєї доби й рідного народу" (там само), а до того ж був зразковим комсомольцем і навіть делегатом XXIV з'їзду ЛКСМУ, вже одержував право на канонізацію як заледве не "соціалістичний праведник". Певне, в ці роки ще не могло йтися ані про легальний український націоналізм, ані, тим більше, про державну незалежність України. Але "перебудовувана" державна влада заплющувала очі на те, що довкола "троянської конячки" цього "правильного" образу цілком могли зосередитися зовсім "неправильні" політичні сили. Ім'я В.Івасюка поволі перетворилося на один із символів національного відродження. А назва його пісні "Червона рута" стала назвою однойменного — і першого в історії — фестивалю української молодіжної пісні (з 1989 р.). Ім'я В.Івасюка здобув Всеукраїнський конкурс естрадної пісні у Чернівцях (з 1993 р.). Прикметно, що "Червоною Рутою" стало зватися й одне з комерційних підприємств Києва, що не мало жодного стосунку до мистецтва. Втім можна згадати, що в Києві на Лісовому масиві ще 1982 р. був відкритий ресторан "Червона Рута" (отже, тоді ця назва не мала для київської влади якихось "антирадянських" коннотацій).

Своєрідним дев'ятим валом уславлення В.Івасюка став величний ритуальний епізод відкриття фестивалю "Червона Рута-89", коли на тлі траурного портрета В.Івасюка з чорною стрічкою навскоси, при абсолютно порожній сцені лунала в запису пісня "Червона рута" (епізод транслювався по Українському телебаченню). Імовірно, цей акт небаченого доти в українській (та й, мабуть, у радянській) історії "поп-музичного вшанування" загиблого молодого митця, з одного боку, символізував народження нової іпостасі Івасюка-героя — КУМИРА нової української молоді.

З плином горбачовської перебудови і наближенням державної незалежності України, коли критика тоталітарного режиму набула вже фронтального, незамаскованого характеру, щодо В.Івасюка поставали запитання: хто винен у його смерті? Відповідь національно-патріотичних сил була однозначною: тоталітарний режим, чиї функціонери організували його підступне вбивство! Найгрунтовнішою працею, практично цілковито присвяченою цьому питанню, стала книжка І.Лепши "Життя і смерть Володимира Івасюка" — результат тривалого журналістського розслідування, в якому досить ретельно зібрані версії та легенди про загибель митця, поданий докладний опис ходу слідчої справи й суспільного резонансу довкола неї. Квінтесенційними для нового бачення образу Івасюка, на наш погляд, є наведені автором книжки слова співака-побратима компо-

зитора В.Зінкевича, мовлені ним в одному з телеінтерв'ю: "Володя народився дуже рано,... народився саме тоді, коли нас було задушено. І в цьому — нещастя митця. А водночас, мабуть, і щастя: такі талановиті пісні можна створювати лише за умов боротьби, протистояння силам, які наш національний дух душили. Він, Володимир Івасюк, розбудив наш дух... ЧЕРЕЗ ЦЕ Й ЗАГИНУВ. Не помер, не вдався до самогубства, а загинув. Загинув в ім'я національної ідеї" [Лепша, с. 99]. Отже, "сонячний юнак" стрімко трансформувався у пристрасного свідомого інтелігента, який своєю надзвичайною талановитістю кинув виклик режимові, і через це загинув від його підступних рук.

Саме ця якість образу В.Івасюка — непокірлива інтелігентність — останніми роками перетворилася на ключову в новому, націонал-патріотичному його тлумаченні. Якщо книга І.Лепша, що побачила світ 1994 р., ще містить докази й обґрунтування саме такого бачення Івасюка, то пізніші публікації про митця в українській пресі подібними обґрунтуваннями себе вже не обтяжують. Показова щодо цього добірка висловлювань у молодіжному часописі "Галас" 1997 р. [Неопалима купина, с. 18-19]: "Масштаб цієї постаті дорівнює Шевченкові" (Т.Петриненко), "Він — велика людина. Саме Івасюк свого часу показав, яким шляхом треба рухатись, щоби гідно представити Україну в світі" (Катя Чілі), "Вразила офіційна брехня довкола його смерті, адже ВСІ МИ ЗНАЛИ [підкреслення моє — О.Р.], що це було вбивство, а не самогубство" (В.Вітер), "Похорон перетворився, по суті, на багатотисячну акцію протесту. Вороги ненавиділи його за те, що його так сильно любив народ. Того дня, можна сказати, народився Народний Рух пробудження нескореності" [Неопалима купина, с.12]. Чимало публікацій та висловлювань відкриваються словами на кшталт "Коли я була маленькою..." або "Коли я вперше почув його пісні...", з яких зазвичай розпочинають одкровення про перший доторк до чогось великого і святого, до sacrum.

Звільненим від обов'язку пошуку доказів, творцям міфу про Івасюка-борця і націонал-мученика лишалося тільки шліфувати міфологічні формулювання. Найчіткіша і найпоказовіша, на наш погляд, формула героїзму В.Івасюка подана у вже згаданому дописі О.Синюти в київській газеті "Хрещатик", надрукованому до роковин загибелі митця: "Прості, щирі, мелодійні Івасюкові пісні у часи застою розповідали світові про Україну більше, ніж наукові та історичні трактати, енциклопедії і газети... А писав Володимир — як жив: без гучної патетики, без найменшої фальші. За цю вірність і любов до української пісні, яка стала його життєвим кредо, він заплатив своїм життям" [Синюта, с.26]. Отже, від "сонячного юнака" майже нічого не лишилося: Івасюк — чесний і непокірливий інтелігент-патріот, який, не маючи змоги боротися словом і дією, боровся піснею. І за пісню загинув!

Таким чином "мученик за ідею" набуває ознак активної особистості, яка стає на прю із силами зла. Опісля ж загибелі Особистості в нерівному бою його почин підхоплює Народ, в ім'я якого герой наклав головою. Внаслідок цього спільна справа Особистості й Народу перемагає.

Формула "загинув за пісню", що сягає далеко за межі суто української проблематики (від легенди про середньовічного короля Едварда, який винищив валійських бардів лише за те, що вони відмовились співати йому славу, до радянської легенди про партизана, якого розстріляли фашисти за виконання пісні "Орленок"), і в якій закодований один з найщемливіших мотивів "останньої межі оборони", коли в обеззброєного і фізично знесиленого бійця лишається тільки духовна зброя, — визначила й місце Івасюка в пантеоні українських героїв. Він — герой мистецької оборони українського народу, його духовності.

Напрочуд скромна, суто ритуальна реакція українських мас-медіа на 50-річчя від дня народження й 20-річчя загибелі композитора (обидві дати відділяє лише 2 місяці), мовчанка більшості "товстих" українських журналів, що якихось 8-10 років тому були "двигунами" розкрутки його імені (ані "Вітчизна", ані "Дзвін", ані "Дніпро", ані "Київ" не відгукнулись на ці роковини жодним рядком!), проте — досить активна участь державних органів в увічненні пам'яті митця (відкриття Меморіального музею В.Івасюка в Чернівцях, випуск нової поштової марки із зображенням митця, заснування мистецької премії ім. В.Івасюка), свідчать про офіціалізацію буття Івасюка-героя — сучасного пробуджувача національного духу, про його остаточну канонізацію як "одного з..." Тим самим, на нашу думку, виставлено ще одну віху щодо масштабу цієї постаті: він є героєм не лише певних соціальних прошарків (гуманітарної інтелігенції, "свідомої" молоді), а й певної історичної доби — доби національного спротиву 70-х — 80-х років.

Отже, підсумуємо: таємнича загибель і "резонансне" поховання композитора водночас виявилися народженням Івасюка-героя: тоталітарний режим зазнав духовної поразки перед його піснями (адже "їх співав цілий світ"), народ не повірив владі, яка оголосила митця самогубцею, натомість визнав митця за свого героя: згодом незалежна Україна посмертно відзначила доробок митця Державною премією ім. Т.Шевченка (1994), а УАПЦ навіть канонізувала його як святомученика.

Доцільно звернути увагу на візуальні зображення В.Івасюка, що з'явилися опісля його смерті. Так, надмогильний пам'ятник на Личаківському кладовищі у Львові, виготовлений у 1980 р. і встановлений у 1990 р. (скульптори Л.Яремчук, М.Посікара), являє собою одну з перших спроб іконізації співця. Скульптура втілює образ "сонячного юнака", який стоїть, натхненно розкинувши руки, "відкритий для цілого світу", на тлі роя-

лю, неначе виголошуючи свій улюблений афоризм: "Крило стає крилом тільки під час лету". Водночас меморіальна дошка на львівському будинку, де мешкав В.Івасюк, відпрацьовує версію "непокірливого інтелігента" — погляд митця тут сумливий, навіть суворий; пісняр-герой одягнений у вишиванку, якої в житті ніколи не носив. Надрукований за декілька років по тому великим форматом у журналі "Галas" (1997 р., ч.3) портрет сумливо-вольового Івасюка в синьо-червоному "радянському" обарвленні — як символ закутості вільнолюбного митця в лабети режиму. Нарешті, ювілейна поштова марка, ескіз якої належить графіку Валерію Євтушенку, являє собою сполучення обох візуальних іпостасей митця-героя — за спиною задумливо-вольового юнака, зодягненого в буковинський національний одяг, розлягається неозорий простір ланів із зоряним небом, що увінчане сонцем на прузі (образ ранку), а посередині сонячного диска прокреслений скрипковий ключ.

Інший струмінь сучасної міфологізації — "приземлення" героїчного образу, розкриття особливостей вдачі Івасюка-людини, яка "загинула за пісню", засвідчує прагнення інтерпретаторів поставитися до нього, як до героя нашого дня, героя молоді. Митець постає як "простий смертний", "один з нас", "людина нашого покоління", досить звичайної зовнішності, суперечлива у поведінці та спілкуванні, яка поєднувала замкненість і небагатослівність, самозаглибленість, вічний сум в очах (саме таким він постає на більшості світлин, що збереглися) — і граничну розкутість серед молоді, особливо, коли поряд виявлялися гітара або фортепіано і видавалася можливість співати на людях. "Володя був простим смертним у житті — і сварився, бувало, через дріб'язок, і "накривав поляну", коли того вимагали обставини, і лаявся, коли подавали негарну каву, і готовий був, як усі юнаки-максималісти, просто "врізати" негарній людині... Нарешті, будемо відвертими, він жив із жінкою протягом кількох років, не оформивши шлюбу" [Лепша, с.74]. Він зазвичай "влітав у кімнату чи аудиторію, різким порухом скидав плащ чи куртку й кидав їх (не складаючи...) чи то на стілець, чи то на софу, чи то на ліжко..." [там само, с.61]. Водночас він "належав до тих митців, котрі, взявши акорд на гітарі чи фортепіано, вже не помічали публіки, а повністю — і розумом, і серцем, і душею — поринали в таїну музикування" [там само, с.10]. Отже, В.Івасюк сполучав у собі "такого, як усі", і такого, "хто кращий за нас", заряджений божою іскрою і майже шляхетним походженням.

Зрозуміло, бурхливий потік посмертного міфотворення довкола В.Івасюка виник не на порожньому місці: не бувши знаменитістю, співець не став би героєм. Причина його популярності пояснювана не лише безперечним музичним обдаруванням композитора, а й тією добою в історії вітчизняної культури, в яку йому довелося творити і яка об'єктивно відвела його творчості особливе місце в культурі. Яке ж це місце?

Розглянемо основні риси культурної ситуації "доби Івасюка". Хрущовська "відлига" стимулювала розкріпачення офіційної радянської пісенної культури, фактично зливши в єдиний жанрово-стильовий струмінь, що дістав назву "радянська пісня", дотогочасні "радянську масову пісню" і напівформальний "радянський пісенний джаз", які розвивалися нарізно і в нерівних статусних умовах (перша демонструвалася як мистецтво "правильне", друга — як "міщансько-буржуазний пережиток"). У 60-і ж роки вперше було офіціалізовано поняття "радянська естрада" як у цілому позитивне явище.

Легітимізація "радянської естради" зумовила її значне урізноманітнення: на авансцену культурного буття на рівних правах з "масовими піснями", що уславлювали правлячий режим, вийшли й дістали в цілому схвальну (або стримано-позитивну) оцінку такі її "аполітичні" напрямки, як "ретро-інтелектуальний" (лідери — композитор М.Таривердієв, співачка О.Камбурова) і "розкуто-побутовий" (серед лідерів — молоді тоді композитори Д.Тухманов і Г.Гладков). Прикметно, що "лазівками" для таких пісень, з одного боку, була музика до теле- і кінофільмів, а "аполітичність" змісту пісень виправдовулася сюжетом стрічок (скажімо, казково-моралістичний фільм "Король-олень" з музикою М.Таривердієва або пригодницький мультфільм "Бременські музиканти", пісні до якого створив Г.Гладков). З іншого боку, хоч би як курйозно це звучало, допомогло введення комерційних "госпрозрахункових" засад в радянську економіку, що в останні десятиліття почала "кульгати" — одним із джерел поповнення бюджету стали платівки із записами радянських шлягерів (в т.ч. перші диски Д.Тухманова із піснями на кшталт "А девчонка та — проказница"). Поширення шлягерно-платівкової продукції, швидко тиражованої щойно народженою побутовою магнітотехнікою, сприяло стихійному формуванню вітчизняного хіт-ринку.

Подібна ерзац-комерція відкривала ще одну "лазівку" для популярності: якщо більшість композиторів та музикантів-виконавців зазвичай "відпрацьовували" перед режимом своє право на публічну репрезентацію шляхом поєднання "аполітичних" шлягерів з піснями про партію, Леніна і комсомол (композитори О.Пахмутова, А.Островський, Д.Тухманов, співаки М.Магомаєв, Й.Кобзон), то поряд з ними почали з'являтися й діячі пісенної естради, орієнтовані не на слугування владі, а лише на масового слухача. Їм щастило повністю уника ти репертуарної "обязаловки" (серед них і такі загальновідомі, як М.Таривердієв, "найпартійнішими" творами якого стали пісні до телефільму "17 миттєвостей весни").

Офіційно культивований у той час "розподіл праці" в радянському мистецтві (зазвичай з метою "забезпечити роботою" членів творчих спілок і музичних виконавців із почесними званнями) практично виклю-

чав допуск на професійну (і офіційну) естраду пісень в авторському виконанні або з поєднанням композитора й поета в одній особі (такий "синтез" таврувався як "дилетантщина" і "кричущий непрофесіоналізм"). Подібна практика входила в обіг лише із середини 70-х років "явочним порядком" — та й то лише як виняток для найтитулованіших естрадних співаків, як-то Ю.Гуляєв чи М.Магомаєв (навіть А.Пугачова змушена була впродовж багатьох років "ховати" свої авторські пісні під псевдонімом "Б.Горбонос"). Але в разі, коли пісня ставала популярною, "розподіл праці" забезпечував також рівний поділ успіху між усіма її творцями. А в ситуації, коли вітчизняна поп-музична культура як синтетичне аудіо-візуальне явище (із суттєвою роллю сценічної, а потім — телевізійної компоненти) ще не сформувалося, і шлягер побутував насамперед не як видовище, а як "нав'язлива мелодія", особа композитора (тобто автора "нав'язливої мелодії") неминуче посідала в цьому "розподілі" першість. Тож успішні естрадні композитори того часу (Р.Паулс, Д.Тухманов, Г.Гладков) нерідко були знаменитішими (і майже завжди — багатшими) за відомих співаків.

Відпрацьовуючи ідеологічний постулат "радянського народу" як багатонаціональної (а отже й багатомовної, багатокультурної) спільноти, влада впродовж тривалого часу — принаймні до середини 70-х років, коли був взятий курс на загальну русифікацію — послідовно перемішувала в одному, загальносоюзному, культурному "казані" пісні представників різних народів країни. Завдяки цьому на загальносоюзний терен поряд з піснями вірменина А.Бабаджаняна, грузина Р.Лагідзе ("Пісня про Тбілісі"), молдаванина Є.Доги, а згодом (з 70-х рр.) і латиша Р.Паулса на союзну арену "прорвалося" чимало пісень українських композиторів. Більше того, саме вихід на загальносоюзну "шлягерну арену" слугував своєрідним "знаком якості" для творів "національних" авторів: популярність "Пісні про рушник" П.Майбороди, "Марічки" С.Сабодаша, "Черемшини" М.Михайлюка в Україні фактично синхронізувалася із їхнім виходом в ефір на 1-й програмі Всесоюзного радіо (згодом — на радіо "Маяк").

Межа 60-70-х років знаменувала початок теле-ери в історії вітчизняного естрадного шлягеру: заключні концерти всесоюзних телефестивалів "Пісня року", щодо програми якого продовжувала діяти квота на твори "національними мовами", транслювалися, починаючи з 1972 р., щороку 1-го січня по ЦТ у прайм-тайм, і дивилася їх практично вся країна. Рік для більшості громадян починався з фестивалю "Пісня року". А це становило чинник "розкрутки", куди потужніший за інші засоби поширення шлягерів.

Нарешті, кілька слів про "пісенний ренесанс" 60-х рр. в Україні. Його зразки, навіть найпоширеніші, мали радше ностальгічно-реставратор-

ський, аніж модерно-новаційний характер, грунтуючись на традиційній мелодиці широкого дихання, не виходячи за межі "вчорашніх" жанрів побутової музики (романс, "пісенний" вальс, в крайньому разі фокстрот), апелюючи до традиційної української "пасторально-пейзажної" образності — білих хаток, вишневих садочків, рушників, овечих отар і покосної трави, — та ще й майже поспіль озвучені "правильно поставленими" голосами (зазвичай їх виконували оперні або академічні філармонійні солісти — М.Гнатюк, Ю.Гуляєв, Д.Петриненко, які стали водночас першими українськими "естрадними зірками"). Зрозуміло, подібна пісня не могла задовольнити потреби молодого покоління (передусім жителів міста, відсоток яких за цієї доби інтенсивної урбанізації невпинно зростав), яке дедалі більше ставало в духовну опозицію до офіційної культури, перебувало під впливом новітньої західної поп-музики, що просочувалася крізь шпарини у "залізній завісі"; інтенсивно витворювало власну андеграундну поп-культуру, а отже, й потребувало появи ЯКІСНО НОВОЇ ПОСТАТІ в українській естраді. Ця постать могла з'явитися або в професійному естрадному середовищі, коли б воно виявилося здатним іти в ногу із часом, або в "самодіяльному" молодіжному середовищі. Оскільки серед професійних сил України (на відміну від окремих композиторських "зірок" Росії) подібних постатей не виявилося, то лишалося друге. Отак сама українська культурна парадигма "породила" Івасюка, як зірку, а потім — як героя.

Не можна оминути й такий феномен масової радянської свідомості, як міфологізоване "загадкове вбивство", що вкорінився від часу сталінського терору, коли нормою життя стали не лише нічні арешти, а й смерть відомих особистостей за начебто нез'ясованих обставин ("самогубство" С.Орджонікідзе, "отруєння" М.Горького, "автокатастрофа" С.Міхоелса, "нерозкрите" вбивство дружини В.Мейерхольда З.Райх). Опозиційно або скептично налаштовані громадяни (передусім представники освічених верств) подібні випадки й до сьогодні схильні однозначно оцінювати як вбивства "на замовлення", вчинені за наказом "згори". Прикметно, що, коли гине за "нез'ясованих обставин" популярний митець (В.Цой, І.Тальков), відомий священник (О.Мень), або журналіст (В.Лістьєв, В.Бойко), ба навіть банкір (В.Гетьман), його постать неодмінно героїзується.

Проектуючи всі наведені обставини на постать В.Івасюка, зазначимо: роль кожної з них у визначенні його долі була значною: він — і популярний представник офіційної радянської естради, і композитор — автор "нав'язливих мелодій" (за багатьма свідченнями, мелодія його "Червоної рути" буквально "в'їдалася" в пам'ять, гіпнотизуючи її своєю нестримною, лапідарною, і головне, легко запам'ятовуваною ритмо-інтонацією), який, втім, не створив жодної пісні про партію чи комсомол; і "синтетичний" автор слів та музики, а часом і виконавець (щоправда, не зовсім вда-

лий) власних творів; він — серед тих українських "щасливців", чиї пісні вторували шлях до популярності через всесоюзний ефір; він — єдиний україномовний автор, чий твір потрапив до першої і другої всесоюзних "Пісень року"; він — саме та модерна постать поп-музичної "зірки", яка була висунута на авансцену не професійним, а суто "аматорським" молодіжним середовищем. Цей факт, помножений на поборювання тоталітарною владою будь-яких спроб модернізації української культури, не міг не слугувати висуненню В.Івасюка на роль СИМВОЛА УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО МОДЕРНУ, обранню саме його імені як "прапора" фестивалю "Червона Рута", який саме модерність, відповідність новітньої української пісні "західним поп-музичним стандартам" і поставив на меті. Нерозвиненість самого феномену вітчизняної поп-культури, за життя В.Івасюка, "який народився занадто рано", виключала можливість перетворення його на поп-ідола при житті: для цього потрібно було стати молодіжним поп-ідолом (як Дж. Леннон, Б.Спрінгстін, Ф.Мерк'юрі), який би з'являвся перед поп-фанатами не лише своїми піснями, але й "фізично" — як співак-актор. Через те йому судилося стати героєм, лише перетворившись на жертву тоталітарного режиму. Отже, культурна "ніша" В.Івасюка — нереалізований поп-ідол, перетворений на співця-мученика.

Водночас образ В.Івасюка у співвіднесенні з його передусім лірико-психологічним, оптимістичним за пафосом творчим доробком, досить важко стає в ряд зі співцями-бунтарями XX ст., визнаними як "глас" і "совість" своїх народів. А може, саме в цьому — його своєрідність?

Література

1. Івасюк М. Монолог перед обличчям сина. // Жовтень, 1988, чч. 9, 10;
2. Лепша І. Життя і смерть Володимира Івасюка. — К.: Військо України. 1994;
3. Неопалима купина. Спогади про В.Івасюка.// Галаs, 1997, ч.3, с.7–19;
4. Зінкевич В. Завжди у часі. // Українська культура, 1999, ч. 2, с. 12–13;
5. Запроси мене у сни [добірка спогадів та висловлювань про В.Івасюка]. //Україна, ч.2, с. 44–45;
6. Синюта О. У житті він мав щастя від творчості і від того, що нікому зла не чинив. // Хрещатик, 1999, 7 травня, с. 26–27.

Мислитель шкіряного м'яча (Валерій Лобановський)

Максим Стріха, Олександр Гриценко

1.

Коли в наші дні сотні київських хлопчаків гордо носять біло-голубі футболки з написом SHEVCHENKO на спині, про що це свідчить? Про любов до футболу? Про бажання стати спортивною зіркою, бути схожим на вже-не-динамівського форварда Андрія Шевченка? Про зародження в хлоп'ячій душі місцевого патріотизму, а там, дивись, і національної гордості? Про те, що сакраментальний "національний виробник", слідуючи західним зразкам і в цій сфері, заходився заробляти на популярності футболу та його "зірок"?

Вочевидь, про все назване потроху, але на додаток — ще й про те, що така "знакова" дія (ношення "іменної" футболки) легко прочитується якщо не більшістю, то принаймні значною частиною суспільства.

А часом навіть імені не потрібно — скажімо, коли американський (та й не тільки) тінейджер вдягає майку з червоною бичачою мордою на грудях і номером 29 на спині, то всім ясно, що хлопець дуже любить Майкла Джордана — суперзірку суперклубу "Чікаго булз" — і хоче бути схожим на нього.

Отже, що таке "спортивна зірка" в сучасному світі? Відомі американські фахівці з теорії масових комунікацій Мелвін ДеФлер та Еверет Деніс вважають, що "герой м'яча та ключки" — це так собі, дурниця, псевдогерой, створений виключно зусиллями комерційних мас-медіа: "Маємо довгий список атлетів, перетворених на знаменитостей завдяки увазі мас-медіа: від Тая Коба і Бейб Рута, Джо Ді Маджо й Теда Вільямса — до сучасних атлетів, таких, як Ларрі Берд (зірка баскетболу з "Бостон Селтікс") або Мартіна Навратілова (багатолітня чемпіонка з професійного тенісу). Ці індивідуми, ясна річ, продемонстрували чудові атлетичні якості й уміння та забезпечили цим собі надзвичайні фінансові винагороди. Але, на думку критиків, їхню надзвичайну популярність важко пояснити чимось іншим, окрім статусу, забезпеченому через мас-медіа. Адже вправні удари по м'ячу за допомогою ключки, ракетки чи бейсбольної біти ніяк не впливають на долю нації. Атлетичні таланти — це не той матеріал, з якого виробляється поступ цивілізації..." [DeFleur & Dennis, p. 497–498].

Такий погляд містить чимало правди, однак він далекий від неупередженості й притаманний хіба що пристрасним критикам сучасного "вели-

кого спорту". Адже якщо поглянути лише на безпосередню роль спорту у "поступі цивілізації", то досить буде, гадаю, вказати на вплив дизайну всіляких кросовок та спортивних черевиків на розвиток сучасної взуттєвої промисловості, або на загальний бурхливий розвиток "навколоспортивних" індустрій та послуг (з "іменними" футболками включно).

Але нас цікавить інше. Як відомо, в давній Греції не було ані телебачення, ані навіть газет, однак на час Олімпійських ігор припинялися війни, а переможцям у змаганнях ставили скульптурні пам'ятники — як богам чи міфічним героям. Отже, мас-медіа лише кількісно збільшили масштаби того, що вже існувало протягом тисячоліть.

Коли заходить мова про роль спортивних змагань у людський культурі, згадується передусім класична праця Йогана Гейзінги "Homo Ludens", в якій взагалі твердиться, що: "Культура виникає у формі гри, вона розігрується від самого першопочатку. ...Саме через гру людська спільнота піднімається до надбіологічних форм життя, підвищуючи тим свою цінність. Через гру суспільство виражає своє розуміння життя і світу.

...Як тільки гра набуває краси, що нею можна милуватися, одразу стає очевидною цінність цієї гри для культури" [Гейзінга, с. 57, 59].

Перетворення спортивних ігор — з набуттям ними популярності, — на улюблені видовища широких мас, — а отже, на "форму популярного мистецтва" (popular arts form) констатував відомий знавець масової комунікації Маршал Маклюген. Як ілюстрацію цього процесу він нагадував про те, що Рокет Річард, канадська хокейна зірка 1950-х, "часом висловлював претензії до акустики льодових арен — так, ніби шайба літає на хвилях глядацького галасу". У культовому тексті "Understanding Media: The Extensions of Man" Маклюген говорить про ігри взагалі, й спортивні зокрема, із притаманною йому афористичною безапеляційністю:

"Ігри — це драматичні моделі нашого психологічного життя, які забезпечують вивільнення певних напруг. Вони є колективними й популярними мистецькими формами із строгими правилами. Давні й безписьменні суспільства природним чином розглядали ігри як "живі" драматичні моделі Всесвіту або ж загальної космічної драми. Олімпійські ігри були прямими відтвореннями "агону", боротьби бога Сонця: бігуни рухалися по колу, прикрашеному зодіакальними знаками, що мало означати щоденний шлях колісниці Сонця" [McLuhan, p. 237].

Однак пояснення масової любові до спортивних ігор у Маклюгена виглядає досить-таки одностороннім: "Таким чином стає зрозумілим широкий суспільний відгук, що його мають ігри нашого часу — такі популярні види спорту, як бейсбол, футбол, хокей, — які також є зовнішніми

моделями внутрішнього психологічного життя. Але як моделі, вони є колективними, а не приватними драматизаціями внутрішнього життя. Як і повсякденна розмовна мова, ігри є засобом міжсобистісної комунікації, й вони не мають ані іншої форми існування, ані іншого значення, окрім як продовження "назовні" нашого внутрішнього життя" [там само].

Здається, типова для Маклюгена самовпевненість змусила його проігнорувати чималу суспільну роль популярних спортивних ігор (і, відповідно, їхніх зірок) у сучасному житті. Свого часу Х.Ортега-і-Гассет пішов так далеко, що навіть державі приписував спортивне походження (див. його статтю 1930 року "Про спортивне походження держави").

Ми ж не будемо такими категоричними, нагадаємо лишень про те, як перемога хокейної збірної Чехословаччини над радянською командою на світовому хокейному чемпіонаті 1968 року тріумфально сприймалася всіма чехами як справедливий реванш за радянську окупацію, як символічна моральна перемога озброєного лише хокейними ключками Добра над озброєним танками Злом.

Ще один красномовний епізод спортивно-національних міфологій — загальний тріумф у Канаді після перемоги над СРСР у "суперсерії" 1972 року. Сталося це, втім, уже значно пізніше за появу згаданої книжки канадця МакЛюгена, а то б, мабуть, знайшло в ній відображення. Втім, чудово описали цю історію інші канадці — Джоф Півер та Грейг Даймонд, автори книжки "Mondo Canuck: A Canadian Pop Culture Odyssey": "Перші кроки Нейла Армстронга по поверхні Місяця 20 липня 1969 року спостерігали по телебаченню десять мільйонів канадців. Натомість 28 вересня 1972 року дванадцять з половиною мільйонів [тобто 2/3 населення Канади — О.Гр.] бачили, як Пол Гендерсон забиває переможну шайбу в ворота Третяка на останній хвилині останнього матчу серії" [Mondo Canuck, p. 90].

Автори не бачать у такий ієрархії уподобань нічого дивного: "Хокей та телебачення — дві головні канадські обсесії. Змішайте їх разом, додайте "червону загрозу" та замість дріжджів — хронічну кризу національної ідентичності, і вибуховий коктейль теле-рейтингу готовий. Безперечно, канадо-радянський "Самміт на льоду" 1972 року став найзахоплюючішою "мильною оперою", що її будь-коли показували в Канаді..." [там само].

А як же вищезаданий герой? О, його життя назавжди змінилося тієї миті, після шайби, забитої за 34 секунди до фінальної сирени останнього матчу серії (канадці таким чином виграли ту гру 6:5, а з нею і всю серію)! Дж.Півер та Г.Даймонд пишуть, що Пол Гендерсон "перетворився на поп-ікону, спасителя нації на ковзанах. Міфи стали твердити, буцімто він поєднував усі найліпші якості Горді Хоу [легендарного хокеїста 1960-х

— О.Гр.], Тома Коннорса [найпопулярнішого канадського кантрі-співака, відомого своїм ура-патріотизмом — О.Гр.] та "Батьків Канадської Конфедерації". А насправді ж Пол Гендерсон був лише трохи кращим за пересічність гравцем НХЛ, якому пощастило забити шайбу саме тієї хвилини, коли дванадцять мільйонів людей — у домівках, школах, на робочих місцях, — прикипіли до телеекранів" [там само].

Навіть через двадцять років після того матчу, коли СРСР уже не існувало, Гендерсон зізнавався телерепортерам: "Де б я не з'явився, люди й досі дякують мені за той гол..."

До речі, за півстоліття до цього Йоган Гейзінга "розклав по поличках" вищеописану ситуацію: "Виграти — означає взяти гору наприкінці гри. Але значення цієї доведеної перемоги має тенденцію розростатися в ілюзію переваги переможця взагалі. Тим самим він виграє щось більше за гру як таку. Він виграє шану, здобуває честь, а ця честь, ця шана негайно йде на користь цілій групі, до якої належить переможець. Тут ми знову виходимо на вельми важливу ознаку гри: здобутий у ній успіх легко переходить із окремого індивіда на всю групу" [Гейзінга, с.61].

Згадаймо недавню спробу СДПУ(о) потрапити до парламенту на міцних спинах "команды молодости нашей" — і мусимо погодитися, що це спостереження стосується України повної мірою.

Справді, неможливо уявити деякі нації та їхні культури без улюблених спортивних ігор цих націй, а пантеону національних героїв — без спортивних суперзірок: Канади — без хокею та Вейна Грецкі (званого там the Great One), Бразилії — без футболу та Пеле (відомого як "Король футболу"), маленької Литви — без баскетболу й Сабоніса. Втім, "футбольні монархи" існують не лише в Бразилії — згадаймо хоча б "Кайзера Франца" Бекенбауера, згадаймо таких "національних героїв", як аргентинець Марадона, італійці Россі й Баджо, французи Платіні та Зідан (до речі, обоє не є етнічними французами, що не заважає нації ними пишатися), українці Бишовець, Блохін, Шевченко...

До речі, на прикладі останніх можна прослідкувати, як, аналогічно до міфологізування Пола Гендерсона, вибудовувалися харизматичні постаті київських "чудо-футболістів". Матеріалу на цю тему з української преси 60-80-х років можна було б назбирати вдосталь, але прикметним видається те, що й найяскравіші з давніх футбольних легенд дожили до наших часів. Скажімо, зовсім недавно у журналі "ПіК" (число 17, серпень 1999 р.) з'явилася стаття Миколи Несенюка "Народжені в Києві", яка об'єднує кілька постатей динамівських "зірок" минулого в одну легенду про те, що "раз на десять років у Києві виростає футбольна суперзірка". Ось кілька міфологізованих міні-портретів з цієї статті.

А.Бишовець: “Неймовірна техніка дриблінгу й уміння бити з будь-якої позиції принесли молодому киянину всесоюзну (поки що) славу. ...Зупинити його в рамках футбольних правил було практично неможливо. ...Вже перший виїзд Анатолія за кордон у складі збірної викликав пропозиції від кращих європейських клубів продати феноменального нападника”. А на чемпіонаті світу 1970 р. “за чотири м'ячі в чотирьох матчах, як і в Пеле, йому в Мехіко поставили пам'ятника. Двобій між Пеле і Бишовцем у півфіналі не відбувся лише через помилки арбітра...” [Несенюк, с.30-31]. Виходить, якби не той зловорожий арбітр, світовим “королем футболу” міг би стати не Пеле, а Бишовець...

І сумний фінал: “Завершення футбольної кар'єри Бишовця у 26-річному віці стало драмою для всього вітчизняного футболу, який ногами захисників-костоломів знищив свого найкращого форварда...”

Але вже сходила ще яскравіша зоря — “реактивний Олег Блохін”: “...Мати руських міст дала світу нову суперзірку — нападника, якого захисники нездатні були покалічити, бо не могли догнати.”

Коли ж це чудо “побачила футбольна Європа”, то “відразу ж дала “Золотий м'яч” найкращого футболіста континенту. (...) Шлях до єврокпубів був іще закритий, тож Блохіну не залишалося нічого іншого, як побити всі бомбардирські рекорди колишнього Союзу, які залишилися з ним назавжди” [там само].

А далі в аналогічному стилі — про супергероїв Михайличенка та Шевченка. Забуто інші, не менш гучні динамівські імена — напр., Мунтяна, Бєланова, Протасова, — але це, вочевидь, тому, що вони — не кияни за походженням і тому не вписуються в “зірковий закон”, відкритий М.Несенюком.

Спробуймо підсумувати: хто стає футбольною зіркою, які постаті “обростають” такими, і навіть барвистішими легендами? Як правило — це талановитий, яскравий форвард, який уміє забивати чудо-голи, що надовго залишаються в пам'яті вболівальників (завдяки чому, за Гейзінгою, “гра набуває краси” і “стає очевидною її цінність для культури”). Такий гравець — це талант від Бога, це — харизматична особистість, він може не мати жодних інших достоїнств, за саме тільки вміння забивати чудо-голи його обожнюватимуть “фани”, особливо — підлітки (найпристрасніші, найвірніші вболівальники). А якщо цей чудо-форвард іще й хлопець симпатичний, якщо він не потрапляє у скандали з випивкою чи наркотиками, то його любить увесь народ. І навіть якщо скандали часом трапляються (як з тим-таки Марадоною), вірні поклонники його все одно обожнюють.

На народній любові до спортивних зірок часом намагаються зіграти підприємці та політики — і ось уже "зірка" рекламує кросовки або пепсі, з'являється у виборчому партійному списку... Але наймасовіший "електорат" спортивних зірок не має права голосу на виборах — адже це, як правило, підлітки. Саме підлітки, молодь формують основу "навколофутбольної" субкультури — з "іменними" футболками, "клубними" шарфиками та шапочками, з болільницькими пісеньками та "кричалками", з не завжди безпечними вуличними походами до і після матчів і таким іншим.

Це відбувається з тих самих причин, що й з кіноаудиторією: саме підлітки домінують серед глядачів так званих action movies (бойовиків, детективів тощо): вони, як жодна інша вікова група, віддають перевагу захоплюючій зовнішній дії — поєдинкам, погоням, стрілянині, битвам і такому іншому.

Але популярність спортивних зірок пояснюється не лише пристрастю до захоплюючих вистав на футбольних полях, хокейних чи баскетбольних майданчиках. Адже для підлітка улюблений гравець — це не лише видовисько, а й зразок, "делать жизнь с кого".

Як соціологічні дослідження, так і наші життєві спостереження дають чимало свідчень того, що спортивні зірки, поруч із популярними кіногероями та акторами, які їх зіграли, належать до найпоширеніших "моделей для наслідування" (role models) для дітей та підлітків, у формуванні яких навчання через наслідування дорослих посідає дуже значну роль. На думку психологів, процес "наслідування зразкової моделі" має кілька стадій.

Перша: індивідуум бачить дії, що подаються як зразкові, як *модель*. Друга: індивідуум ідентифікує себе з моделлю, тобто уявляє себе таким самим, як побачений зразок (Шварценеггер, Майкл Джордан, Андрій Шевченко).

Третя: він відтворює (імітує) дії зразкової моделі в реальних ситуаціях ("качає" біцепси і потім лупцює "поганих" хлопців, грає в баскетбол або футбол), сподіваючись колись отримати життєву винагороду аналогічну до тих, які вже отримали "моделі" — статус "зірки", купу грошей, красуню-дружину тощо (за DeFleur & Dennis).

Можливо, саме таким явищем пояснюється й "відкрита" М.Несенюком закономірність появи в Києві "феноменальних" футболістів — просто багато київських хлопчаків йдуть "у футбол", мріючи про блискучу кар'єру — "як у Блохіна"...

Але ж є й інші футбольні знаменитості — зірки, що "випромінюють сяйво" протягом довгих років, уже "повісивши бутси на гвіздок". Для цього, вочевидь, потрібно щось більше, аніж талант гравця та особистий

шарм. Що саме? Спробуймо з'ясувати це на прикладі постаті, яка залишається спортивною зіркою першої величини протягом кількох десятиліть — Валерія Лобановського.

Олександр Гриценко

2.

Навесні 1998 року в Україні було розпочато новий доволі амбіційний (хоч, як пізніше виявилося, недовготривалий) видавничий проект — журнал "Парад". Як головну особливість нового видання його редактор Дмитро Котеленець продекларував "пильну увагу до людей, що живуть у цій країні і досягають, попри всі труднощі, вершин у своїй справі, а як наслідок — визнання й цікавості до себе серед своїх співвітчизників. Тобто нас із вами".

Симптоматично, що перше число новго журналу відкриває стаття "Лобановский — человек и пароход". Якщо редактор "Параду" в передмові апелював насамперед до співвітчизників, то автор статті про Лобановського Давид Кобахідзе вже з перших рядків говорить про "людину-брилу", про те, що "іменами людей подібного масштабу називають океанські лайнери та наднові зірки". Лишивши ці пасажі на рахунок заздалегідь проголошеної легкої іронічності видання, не можна не погодитися з головним твердженням п.Кобахідзе: Валерій Васильович Лобановський справді є одним з найвидатніших тренерів за історію світового футболу. Свідченням цього є те, що він тричі створив три різні команди супер-класу — "Динамо" зразка 1975, 1986 і 1997 року. Два останні рази зробив це потому, як на його кар`єрі вже встигли поставити хрест.

Проте міфологізація постаті Лобановського почалася значно раніше — ще тоді, коли він сам виходив на зелений газон у формі київського "Динамо". Авторові цих рядків лише раз доводилося бачити Лобановського у грі — 1980 року в матчі динамівських ветеранів проти їхніх молодих одноклубників. Коли сорокадворічний, уже не зовсім стрункий одинадцятий номер ветеранів рушив до кутового прапорця, стадіон зітхнув в очікуванні. М'яч справді полетів за незбагненною кривою "сухого листа" — але молодий воротар виявився на місці.

Гол, забитий безпосередньо з кутового, є в футболі явищем надзвичайно рідкісним. А Валерій Лобановський, граючи 1958-1964 року за "Динамо", вмів забивати саме так. Він не був "штатним забивалою" клубу — протягом шести сезонів у "Динамо" забив 42 голи в 144 матчах, поступившись кільком іншим форвардам — а проте за красою його м'ячі з кутових були неперевершеними, і болільники зі стажем ще досі їх пам'ятають.

Другою відмітною рисою Валерія Лобановського, що виділяла його з-поміж десятків інших футболістів, навіть "зірок", стала його нетиповість, бажання грати не так, як вимагають тренери, а так, як підказує власна інтуїція. Через те достроково завершилася його кар'єра в "Динамо" (він пішов з клубу, маючи лише двадцять п'ять років, через конфлікт з тренером Віктором Масловим). Через те у складі збірної СРСР він провів лише два матчі. Через те, зігравиши ще по два сезони за одеський "Чорноморець" та донецький "Шахтар", 29-річний форвард поспішив повісити бутси на цвяшок.

Але, хоча й не був Лобановський рекордсменом ані за кількістю проведених матчів, ані за числом забитих м'ячів, його вже тоді, в шістдесятих, встигли полюбити. У написаній 1962 року книзі "На футбольних меридіанах" "зубр" тодішнього "Динамо" півзахисник Юрій Войнов присвятив грі молодого колеги цілих п'ять сторінок. Його висновок вельми промовистий: "Часто можна почути: ех, якби Лобановський не плів так свої мережива, якби швидше віддавав м'яча; йому б взагалі не було ціни. Це не зовсім правильно. Якби він робив так, як йому радять численні прихильники, він не був би Лобановським, а кимось іншим — невідомо ким" [Войнов, с.157].

Справді, Лобановський був нетиповим футболістом. І за освітою (закінчив не інфізкульт, а теплотехнічний факультет київського політеху), і за інтелігентністю на полі й поза ним (Д.Кобахідзе згадує про дворянське його походження за батьком, і письменницьке — за матір'ю; дідом В.Лобановського був відомий колись О.Бойченко, на честь якого було названо одну з літпремій радянських часів). То ж іще на початку шістдесятих встиг скластися образ не лише вельми своєрідного (таких назагал не бракувало), але ще й інтелектуального футболіста.

Після завершення активних виступів на полі В.Лобановський став тренером. Немає потреби переказувати всі злети його тренерської кар'єри. Під його керівництвом "Динамо" двічі здобуло Кубок кубків (1975 та 1986 року), один раз — Суперкубок (1975 р.); сім разів ставало чемпіоном СРСР та шість разів — володарем кубку Союзу. (Справедливості ради згадаємо, що найгучніші перемоги "Динамо" середини сімдесятих пов'язані з тренерським тандемом В.Лобановський–О.Базилевич).

Докладно переповідати біографію Лобановського-тренера зовсім не є завданням цієї розвідки. Навіть перелічені вище результати дають змогу зрозуміти: за культової ролі, що її мав у колишньому СРСР футбол, популярність В.Лобановського була значно ширшою, аніж, скажімо, слава великого гандбольного тренера І.Турчина. Образ "Лобана", який мовчки сидить на тренерській лаві й лише характерим розхитуванням тулуба вика-

зує хвилювання, міцно вкорінився в свідомість української радянської людини.

Але в біографії В.Лобановського був ще один необхідний для творення міфу компонент. Його шлях аж ніяк не було встелено трояндами. Московські видання, що заздрісно ставилися до успіхів киян, ще в сімдесятих не були особливо доброзичливими до Валерія Васильовича. Відверто нищівною була критика 1976 року (олімпійську "бронзу" курованої Лобановським збірної СРСР сприйняли як провал, бо сподівалися тільки на "золото", змінивши заради цього навіть звичну формулу чемпіонату країни). Проти тренера "збунтувалися" кілька гравців основного складу "Динамо" — але тоді він встояв, щоправда, ціною "здачі" колеги по тандему О.Базилевича. Історія повторилася 1982 року, після фіаско збірної СРСР на чемпіонаті світу в Іспанії. А коли за два роки збірна СРСР не змогла пробитися до фіналу чемпіонату Європи, долю Лобановського, здавалося, було назавжди вирішено.

Але, повернувшись до рідного "Динамо", він знову зумів створити команду супер-рівня, яка повторила успіх 1975 року. А на чемпіонаті Європи 1988 року збірна СРСР під керівництвом В.Лобановського стала срібним призером.

Міф про "головного радянського тренера" підсилювало не лише вміння долати труднощі, "почати все з нуля", говорячи словами Кіплінга, а й відома багатьом особиста скромність Валерія Васильовича, що часто межувала з відвертою непрактичністю. Так, оповідають, що тренер відмовився від бобрових шапок, запропонованих для футболістів урядовим розподільником. При цьому він щиро дивувався: навіщо платити по 100 крб. за боброву шапку, коли в першому-ліпшому універмазі за 12 крб. можна купити кролячу. Здається, Валерій Васильович і гадки не мав, що на "чорному ринкові" за боброві шапки платять куди дорожче...

Ця ж непрактичність і привела, очевидно, Лобановського наприкінці перебудови до Об'єднаних Арабських Еміратів. Тут, а згодом у Кувейті, на задвірках футбольного світу, тренер пропрацював цілих шість років. Хоча подейкують про шалені обсяги його гонорарів, але навряд чи плата за керівництво аматорами чи напіваматорами була суттєво вищою, аніж за тренерство у першому-ліпшому професійному клубі Європи.

Але перед від'їздом на Близький Схід була в біографії Лобановського й рідко згадувана сьогодні перша політична сторінка. У травні 1989 року кияни обирали народного депутата СРСР за національно-територіальним виборчим округом, що охоплював усю територію міста. Двома місяцями раніше за цим-таки округом "не пройшов" перший секретар міському КПУ К.Масик, який балотувався безальтернативно (можливих конкурен-

тів, у тому числи й І.Драча, послужливо "відсіяли" контрольвані владою передбачені тодішнім законом "окружні виборчі збори").

То ж у травні компартійна влада, остаточно розгубившись від надміру демократії, зареєструвала всіх 33 висунутих кандидатів. При цьому ставку нею було зроблено навіть не на тодішнього "партійного дисидента" першого секретаря подільського райкому І.Салія, а саме на далекого від політичної метушні тренера, який мусив іти на вибори під непопулярними серед тодішніх "неформалів" гаслами збереження СРСР та "рівноправності мов" (що на практиці означало закріплення панівного становища російської).

Але в травні 1989 року популярність В.Лобановського компартії не допомогла. Тренер не потрапив навіть до другого туру, пропустивши далеко перед себе безпартійного економіста В.Черняка та відомого фрондерством редактора київської "Вечірки" В.Карпенка. Політичні події, що настали потому, пришвидшили від'їзд Лобановського за кордон.

Цього печального досвіду не врахували творці нового, вже соціал-демократичного партійного проекту. Коли Валерій Васильович тріумфально повернувся до Києва наприкінці 1996-го й протягом року впевнено вивів "Динамо" до фінальної частини Ліги чемпіонів, керівники "динамівського" клубу (а за сумісництвом — лідери СДПУ(о)) Г.Суркіс та В.Медведчук вирішили, що авторитет тренера повинен працювати на них повною мірою. Лобановському, а разом із ним всім іншим футболістам "Динамо", було терміново виписано партквитки.

Але тут і вони, й журналісти, які вважали, що "найдалекоглядніші українські політики набирають очки на всенародній любові до київської команди" [Кобахідзе, с.7], жорстоко прорахувалися. Рекламні кліпи СДПУ(о) справді нещадно експлуатували любов до "команди молодості нашої". А ця команда за десять днів до виборів несподівано програла на власному полі "Ювентусові" з розгромним рахунком 1:4. Як відомо, соціал-демократи чудом здолали 4-відсотковий бар'єр з надзвичайно хистким показником 4,01%. Здолали, програвши в усіх регіонах, окрім Києва, Буковини та ретельно "опрацьованого" особисто Суркісом та Медведчуком Закарпаття.

Але показником зрілості нашого суспільства стало те, що на долі "міфу про Лобановського" (як і на долі самого Валерія Васильовича), ані поразка від "Ювентуса", ані сумнівний успіх СДПУ(о) навесні 1998-го, ані ще одна політична авантюра, в яку тренера втягнули в травні 1999-го (йдеться про підтримку малопопулярного кандидата в мери Києва Г.Суркіса) негативно не позначилися. Великий, але помітно обважнілий тренер, розхитуючись на лаві, продовжує вести команду до нових злетів у Лізі Чемпіонів. Престижний дорогий журнал відкриває перше число статтею

про нього, прикрашає обкладинку добродушно-шаржованим портретом Лобановського, а на сторінках вміщує веселий арт-проект "Лобановський — людина і пароплав".

Хтозна, чи назвуть іменем Лобановського реальний пароплав. Але колись це пророцтво журналу "Парад" напевно ствердиться.

Максим Стріха

Література

Войнов Ю. На футбольних меридіанах. Записки спортсмена. — К.:Молодь, 1962. — 264 с.

Гейзінга Й. Homo Ludens. — К.: "Основи", 1994.

Кобахидзе Д. Лобановский — человек и пароход //Парад, 1998, н.1, С.2–7.

Несенюк М. Народжені в Києві. // ПіК, 1999, №17.

DeFleur M., Dennis E. Understanding Mass Communication. Houghton Mifflin Co., Boston, 1988.

McLuhan Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man. McGraw-Hill, 1965.

Pevere Geoff, Dymond Greig. Mondo Canuck: A Canadian Pop Culture Odyssey. Prentice Hall Canada, Scarborough, 1996.

Краснощек Ю. Чиновники обвиняли В.Лобановского в перетаскивании в советский футбол капиталистических принципов // Факты и комментарии, 15.06.1999, с.8.

"Магнати краси і добра" (знамениті підприємці)

В. Солодовник

Практика "героїзації" помітних постатей з фінансово-економічної сфери (бізнесменів, банкірів, економістів), що спостерігається в Україні від початку ринкових перетворень, пояснюється актуальністю самоствердження українців у нових історичних умовах та загальною суспільною трансформацією.

Слід зауважити, що теперішнє "героєтворення" в господарчій сфері має свою передісторію. У літературі і мистецтві радянських часів створено чимало загалом позитивних образів людей, яких умовно можна назвати "соціалістичними підприємцями". Виникла ціла галерея образів "червоних директорів", "командирів виробництва", героїв романів та кінофільмів "на виробничу тематику", видатних "учених-організаторів науки", голів "колгоспів-мільйонерів". Такі "люди справи", відсторонені від "агітпропу", не політики, а фахівці, викликали здебільшого симпатію в народі. Адже це під їхнім безпосереднім керівництвом будувалися нові міста, заводи і гідроелектростанції, створювались космічні кораблі, врешті, цілком конкретні матеріальні блага.

Отже, суспільна свідомість певною мірою підготовлена до сприйняття культурного героя з економічної сфери. Проте суспільний грунт не однаковою мірою сприятливий для закорінення окремих різновидів "героїв ринку".

Слід зауважити, що ставлення до підприємництва різниться залежно від віку громадян України. За даними опитування, проведеного 1995 року центром "Демократичні ініціативи", майже 90 відсотків 18-30 річних респондентів загалом позитивно ставляться до приватного підприємництва, а серед тих, кому понад 60 років, частка прихильників приватного бізнесу не перевищує 30 відсотків. [Пилипенко В., Шевель І. Соціологія підприємництва, 1997, с. 91].

Багатьох людей, особливо літніх, пригнічує посилене розшарування суспільства на багатих і бідних, яке пов`язують із розвитком вільного підприємництва. За даними опитуванння 1995 року, з твердженням, що "несправедливо, коли одні отримують дуже багато, а інші — дуже мало", повністю згодні понад 20 відсотків 18-25 річних, і — понад 60 відсотків тих, кому понад 55 років [там само, с. 91].

Неважко спостерегти формування кількох різновидів "героїв ринкового суспільства". Спільним для них є уособлення цінностей, характерних для ринкового відкритого суспільства взагалі, у поєднанні зі специфічними "українськими цінностями", обіпертими на національні традиції та міфи. Водночас для кожного різновиду "героя ринкового суспільства" характерний свій аспект, свої акценти та "передісторія" героїзації. Якщо для одного типу культурного героя соціальною базою є досить широкі верстви українського суспільства, то для іншого — лише окремі соціальні групи.

Стосовно суспільних цінностей, пов`язаних з підприємництвом, цікавими є соціологічні дослідження підприємницького середовища в Україні. Більшість підприємців пов`язують привабливість підприємництва з можливістю діяти самостійно, проявити свої здібності, мати високі доходи. Водночас такі суспільні цінності, як "можливість допомагати людям", "можливість приносити користь суспільству" пов`язують із заняттям бізнесом лише 14 і 19 відсотків опитаних відповідно. Відчуття стабільності свого суспільного становища є пріоритетним лише для 9 відсотків підприємців [Пилипенко В., Шевель І., с.39].

На підставі аналізу поки що не дуже багатого досвіду "героїзації" ділових людей в Україні можна виокремити чотири основні різновиди цього типу культурного героя:

- підприємці, що уславились передовсім, благодійництвом, меценатством;
- "банкіри з народу" — "герої гривні", одного з символів незалежної України;
- підприємці з української діаспори — "наші люди" в умовах розвинутого ринкового суспільства;
- нові "господарі життя" — втілення нових можливостей для досягнення підприємницького успіху в Україні.

1. Підприємці — благодійники

І комуністичні, і народницькі ідеологи багато попрацювали над створенням стереотипу зажерливого, обмеженого і розбещеного багатія — експлуататора трудового народу. Такі собі специфічно українські Калитка, Глитай або ж Павук чи екзотично-космополітичні всевладні "боси", "акули капіталізму" — ці образи досить міцно засіли у народній свідомості. Крім того, в каламутних водах перехідної економіки з`явилося чимало доморощених "акулок" — не надто чистих на руку і не дуже гуманних та висококультурних. Але, як кажуть, за що ж тоді боролись?

От і виникла в середовищі тих, хто не збирається будувати комунізм в окремо взятій Україні і готовий вірити, що багатство і гуманність можуть поєднуватись в одній особі, потреба нагального пошуку десь у нашій історії, та й сучасності, не кого іншого, як "магнатів краси і добра" [Хижня А., с.35–36], тобто багатих людей, які уславились благодійництвом та іншими позитивними якостями — талантом, працьовитістю, професіоналізмом, високою культурою.

В роки комуністичного ладу держава була основним благодійником і меценатом. Якщо якісь проекти і здійснювались "на народні пожертви", то кожний жертводавець вносив якусь невелику суму і не завжди пожертвування були справді добровільними. Щоправда, існувала практика жертвування досить великих премій чи гонорарів, скажімо, до Фонду Миру. Але в цьому випадку годі було говорити про добровільність. Відмова від жертвування, як правило, сприймалась як виклик — демонстрація нелояльності до існуючого ладу.

Щодо громадян, які не одержували Ленінських, Шевченківських, Державних премій чи великих гонорарів, то коштів для масштабного благодійництва, здобутих законним шляхом, у них бути не могло.

Офіційне ж ставлення в СРСР до благодійництва (меценатства) "дореволюційного періоду" було неоднозначним. Благодійництво знаменитих артистів, художників, письменників або вчених оцінювалось позитивно. Щодо пожертв "експлуататорів трудового народу" ставлення було зовсім іншим. Їхня доброчинність вважалась лицемірством злодіїв, ладних пожертвувати сотню-другу з "награбованих у трудящих" мільйонів, аби приховати свою експлуататорську сутність. Виняток робився хіба для творця знаменитої Третьяковської галереї та ще кількох підприємців-доброчинців, які мали особливі заслуги "перед Отечеством" або більшовицьким рухом (як от Сава Морозов).

За останні роки, ознаменовані непростим переходом до ринкової економіки та перманентною економічною кризою, благодійницьки-меценатська роль держави помітно ослабла. Мільйони громадян, звиклих до державного патерналізму, починають розуміти, що "великі гроші", які можна було б спрямувати на добрі справи, перебувають у приватних руках. І все частіше допомогу доводиться очікувати не від держави, а від багатих спонсорів чи меценатів. Таким чином формується своєрідне "соціальне замовлення" на героїв-благодійників та починається їх пошук у минулому та сучасності.

Природно розпочати пошук серед ентузіастів "української справи" з XIX століття. Було серед них кілька заможних людей "з народу". Ну, хоч би Симиренки — Федір Степанович і Василь Федорович — українські промисловці. Заслуги, скажімо, Василя Федоровича на ниві українського

відродження безсумнівні: фінансував діяльність київських громадівців, видання "Киевская старина", "Літературно-науковий вісник", "Україна", "Рада"... Матеріально допомагав науковому товариству ім. Т.Шевченка [Короткий довідник з історії України, 1994].

Не менш цікава в цьому відношенні постать Євгена Чикаленка, який не тільки фінансував видання "Громадська думка", "Рада", "Нова громада", а й був теоретиком і практиком сільського господарства , автором "Розмов про сільське господарство для селян", створив фонд на нагороду за написання найкращої історії України, дав кошти на організацію Українських наукових курсів і так званого Академічного дому у Львові [Чикаленко Є.]. Перефразовуючи вислів самого Євгена Чикаленка, про нього пишуть, що він любив Україну не лише до глибини душі, а й до глибини своєї кишені.

Проте і Симиренки, й Чикаленко більше відомі, як українські діячі в епоху переслідування всього українського — отже, певною мірою, "герої і мученики" української справи.

Благодатним матеріалом для героїчного міфотворення в новітні часи ринкових перетворень, культивації в суспільстві духу "підприємництва з людським обличчям" на українському грунті є постаті Терещенків, знаменитих як своїм казковим багатством, так і щедрим меценатством. На честь Терещенків ще в 1900 році названа вулиця в центрі Києва, і що з їхнім родом пов`язані чотири популярні музеї столиці України — Музей Тараса Шевченка (розміщений в будинку, що належав Терещенкам), музеї російського та західного і східного мистецтва (створені на базі колекцій Терещенків та їхніх родичів Ханенків), Національний художній музей (розташований у будинку колишнього Міського музею старожитностей, побудованого за участю Терещенків). У будинку колишнього міського училища, побудованого на кошти Миколи Терещенка, розташований Київський інститут театрального мистецтва ім І.Карпенка-Карого. За фінансової підтримки Терещенків будувалися корпуси Київського політехнічного інституту, гімназії, лікарні, собор Св. Володимира.

У радянські часи Терещенки, на відміну від П.Третьякова, не потрапили до списку "дозволених меценатів", про їх доброчинність практично не писалося. З довідкової літератури — наприклад, Українського Радянського Енциклопедичного Словника, можна було довідатись, що "Терещенки — українські капіталісти й поміщики. Розбагатіли в середині XIX століття на торгівлі хлібом, цукром, худобою. На початку XX століття були власниками 150 тис. десятин землі, 11 цукрових заводів. Михайло Іванович Терещенко (н. 1886) — поміщик. В березні-травні 1917 — міністр фінансів, з травня по жовтень 1917 р. — міністр закордонних справ бур-

жуазного Тимчасового уряду. Під час Великої Жовтневої соціалістичної революції втік за кордон" [УРЕС, 1968, т. 3, с. 469].

Той, хто захотів би дізнатися, що ж писали про Терещенків "класики марксизму-ленінізму", міг пересвідчитися, що в працях В.І.Леніна Терещенки (переважно Михайло Іванович) згадуються кілька десятків разів. Зокрема, в праці "Загрожуюча катастрофа і як з нею боротися" В. Ленін пише: "При демократичній республіці лишається на ділі реакційно-бюрократичне регулювання цукрової промисловості,.. збагачення Бобринських і Терещенків [Ленін В.І., К.: Повне зібр.тв.,т.34, с. 159]. У "Промові про ставлення до Тимчасового уряду на І Всеросійському з`їзді Рад..." вождь світового пролетаріату говорив: "Ми вважаємо всіх капіталістів розбійниками, і Терещенка, який нітрохи не кращий за Мілюкова, тільки той трошки дурніший, і капіталістів французьких, і англійських, і всіх..." [там само, т. 32, с. 263].

Після таких реплік самого вождя важко було сподіватись не лише на "героїзацію" Терещенків у радянські часи, а й на широке висвітлення їхньої діяльності у всуціль "партійному" друку. Втім, певна інформація про Терещенків усе ж була. Так, з двотомної "Історії Києва", виданої 1960 року можна дізнатися, що "в 1887 р. при допомозі уряду в Києві створюється синдикат цукрозаводчиків, до складу якого увійшли власники цукрових заводів Бобринські, Харитоненки, брати Терещенки, Л.Є.Кеніг, Бродський і Ко та ін. Зміцнення синдикату відбулося досить швидко і було одним з проявів переростання домонополістичного капіталізму в монополістичний" [Історія Києва. — К.:1960, т.1, с.403].

Ця тема знаходить продовження в "Історії Києва", виданій на початку 1980-х років. З цього видання можна дізнатись і про меценатську діяльність Терещенків: "...До кінця XIX ст. в Києві не існувало постійної експозиції творів образотворчого мистецтва. Кращі творіння російських і українських художників осідали у приватних колекціях, у тому числі міліонерів-меценатів Терещенків, Ханенків. Вони були навіть власниками творів корифеїв світового живопису... Лише зрідка ці шедеври на короткий час виставлялись на огляд громадськості. Тому зі сторінок місцевої преси лунали тривожні голоси, чи не стане Київ "мертвим містом для розвитку мистецтва" [История Киева. — К.: 1984, т.2, с.295].

Отже, за радянською версією, Терещенки були таким собі уособленням капіталізму в його найбільш "хижацькій" і "загниваючій" монополістично-імперіалістичній стадії. Тож особиста причетність М.І. Терещенка до "контрреволюційного" Тимчасового уряду видавалась цілком закономірною. А "меценатство" Терещенків зводилося до приховування мистецьких шедеврів від народу. Втім, Терещенки все ж не потрапили до "обойми" найбільш "демонізованих" постатей, сама згадка про яких суп-

роводжувалась ритуальними прокльонами. На рубежі 1920-х і 1930-х років радянський читач навіть мав можливість прочитати схвальний відгук про М.І.Терещенка, щоправда, даний "ворогом радянської влади". "Михаил Иванович Терещенко — баловень судьбы, обладавший колоссальным богатством и пользовавшийся исключительными симпатиями в торгово-промышленных и общественных кругах" — писав про нього А.Гольденвейзер в своїх київських спогадах, що ввійшли в добірку "Революция на Украине по мемуарам белых", видану в СРСР у 1930 році.

Щодо громадської думки, яка в радянські часи побутувала переважно у приватних розмовах, то про Терещенків згадували, зокрема, з приводу важкого стану галузі цукровиробництва. В розмовах фахівців можна було почути, що багато цукрових заводів буцімто ще терещенківські. Добре, що працюють, а як розваляться — взагалі буде біда. Професора Терещенка, який емігрував до Радянської України із США, й часто виступав з лекціями про "позитивний досвід капіталістичного господарювання", який можна "творчо використовувати" для розвитку соціалістичної економіки, багато хто безпідставно сприймав, як родича "тих Терещенків".

Такою, власне, була передісторія сучасного "воскресіння" Терещенків, як культурних героїв.

Публікації останній років, здебільшого, присвячені не міністру Тимчасового уряду Михайлу Івановичу, а засновнику "підприємницької династії" Артемію Яковичу і, особливо, його синам — Миколі та Федору.

Отже, засновником "династії Терещенків" став лохвицький козак Артемій Терещенко, який ще в молоді роки переїхав до міста Глухова на Чернігівщині. Саме в Глухові простий козак "почав свій скромний "бізнес", торгуючи з візка [Хижня А., с. 35–36]. Цікаво, що через свої комерційні здібності Артемій заслужив у глухівчан прізвисько "Карбованець" — далеке від козацької героїки, але не позбавлене козацького гумору.

Та особливо прославився благодійництвом старший син Артемія — Микола, який народився 1819 року. "З`явившись, — як пише Віталій Ковалинський, — у родині початкуючого двадцятип`ятирічного підприємця у невеликому повітовому містечку, Микола не міг навчатись у якомусь престижному навчальному закладі і закінчив усього лише Глухівське міське училище. Але природні здібності та гострий розум допомогли йому заповнити прогалини провінційної освіти..." [Ковалінський В., с.248].

Отже, мав Микола Терещенко козацьке походження і народився та розпочав життєвий шлях в історичному, але, на той час звичайному повітовому містечку, в "звичайній", за інформацією "Экономической энциклопедии" [М.,1999, с.831], "бідній міщанській сім`ї". Одержав звичайну, а не "блискучу", як часом пишуть про обранців долі, освіту, навчаю-

чись “буквально на медные гроши” [там само]. Отже, на початку життя він був нібито “одним з багатьох”. Щоб стати знаменитим і заслужити вдячну пам`ять нащадків Миколі Артемійовичу належало проявити незвичайні здібності та непересічну енергію і врешті здійснити “подвиг життя”. Справді, вже молоді роки героя позначені непересічністю особистості та своєрідним українським підприємницьким чумацьким колоритом:

“Ще юнаком Микола взявся за самостійну хлібну торгівлю і повів її з дивовижним умінням... В пошуках нових ринків збуту Терещенко зайнявся чумакуванням — повіз хліб на волах до Криму. Там добре його продав і закупив солідну партію солі та риби, домовившись із тамтешніми торгівцями про співробітництво на майбутнє. Побудував у Глухові чудові амбари і знову спорядився по чумацькому шляху, а розширивши вигідну торгівлю, вже наймав глухівських чумаків. Дуже швидко Микола Артемійович зробився в Глухові головним скупником хліба і головним продавцем солі і риби” [Ковалінський В., с.248].

Микола Терещенко справді виявився гідним продовжувачем справи батька. Примноженню його багатства сприяла участь у постачанні військ під час Кримської війни. Під час реформи 1861 року він скористався невмінням багатьох поміщиків вести господарство у нових соціально-економічних умовах і орендував їхні підприємства та угіддя. В 1870 році Артемій Терещенко надав своїм синам (Миколі, Федору і Якову) повну самостійність і вони заснували “Товариство цукрових та рафінадних заводів братів Терещенків” з початковим капіталом 3 млн. карбованців [там само, с.250].

Оповідаючи про виняткову енергію та працездатність Миколи Терещенка, сучасні автори здебільшого ілюструють це раннім початком робочого дня знаменитого підприємця. “Трудовий день ... Терещенка був довгим і починався рано — о п`ятій-шостій годині ранку він уже приймав котрогось із управляючих з доповіддю...”[Хижня А., с.35]. За цією короткою фразою уявляється людина з просто таки фантастичною працездатністю. Кожний читач сам може домислити, коли ж закінчувався робочий день героя.

Втім, детальніший опис розпорядку дня Миколи Артемійовича засвідчує не так його “трудовий героїзм”, як певний “жайворонковий” ритм життя з основним навантаженням на першу половину дня. “Вставав він звичайно о четвертій годині ранку, о п`ятій годині пив каву в кабінеті і починав прийом з доповідями. О дев`ятій годині снідав, закінчував ділове спілкування зі своїми службовцями і приймав відвідувачів. Ненадовго виїздив у невідкладних справах і другу половину дня проводив у колі сім`ї. О дев`ятій годині вечора був уже в постелі” [Ковалінський В., с.272].

У життєписах М. Терещенка підкреслюється його гуманне ставлення до робітників, створення хороших умов для праці та відпочинку. Повідомляється, що, наприклад, у цукроварні села Тьоткіно на Курщині "крім промислових корпусів було побудовано лікарню, лазню, театр, клуб, крамницю, майданчик для гри в гилку і крокет, там був фруктовий сад із тепличним виноградником і парк. Робітникам заводу безкоштовно надавали житло, паливо, воду, електрику та коней для проведення сільгоспробіт" [Хижня А., 1997, с. 35].

Але основною, визначальною рисою в сучасному образі Миколи Терещенка виводиться його доброчинність, яка особливо проявилась у Глухові та Києві, куди Микола Артемійович переселився 1874 р. "За свій вік Микола Артемійович пожертвував для громадської користі біля п`яти мільйонів карбованців, і майже половину з них — Києву. Проходять роки, а плоди творчої, але тихої і безкорисної доброчинності продовжують служити людям.

Сучасним підприємцям є з кого брати приклад. Але багатства мало — ще потрібна щедра і співчутлива душа, здатна на милосердя" [Ковалінський В., с. 274].

Крім доброчинства, до визначальних рис Миколи Артемійовича відносять "добрий смак", здатність до поцінування краси. "Дібрані з великим смаком роботи Михайла Врубеля, Павла Федотова, Віктора Васнецова, Миколи Ярошенка викликали заздрощі найвидатнішого з російських меценатів Павла Третьякова; в особі Терещенка, котрий тримав високу ціну на твори мистецтва, Третьяков мав сильного колекціонера-конкурента"[Хижня А., с. 35]. Як колекціонер живопису, не менше, ніж Микола Артемійович відомий Федір Артемійович.

В грудні 1882 р. художник Павло Івачов, який проводив виставку передвижників у Києві, писав знаменитому російському художнику І.І.Шишкіну: "Кама" и "Речка" такой шум наделали в Киеве, что я ждал между покупателями если не драки, то ссоры. Первым явился Терещенко и просит телеграфировать о "Речке" за 1500 р, я согласился телеграфировать только тогда, если он предложит 2000 р, наконец согласились спросить 1700 р и жаль, что вы не назначили в ответной телеграмме больше! Впрочем, как знать? Если Терещенко нашел что-то такое в небе, значит или не купит совсем, или будет до слез торговаться, а кроме него, крупных покупателей не предвидится (...) Киевляне молодцы! С каждым годом все больше любителей. Но дорогие вещи продаются трудно; нет таких богатых, как Терещенко. Этот считает себя уже форменным меценатом и, вероятно, что-нибудь купит у нас. Ах, если бы только не был он так скуп. В провинцию продавать картины весьма важно: во-первых, это вы-

зывает соревнование, во-вторых, развивает вкус, а с другой стороны — зависть. То и другое нам полезно. [Ковалинский В., с.285].

Приклад Терещенків цікавий, звичайно, і як приклад великого комерційного і життєвого успіху українців у переважно неукраїнському тоді за складом населення Києві. Відомо, що у 1897 р. українці, складаючи 73% всього населення українських губерній, становили тільки 30% міського населення і лише 13 відсотків у професіях, пов`язаних з торгівлею і комерцією [Кравченко, с. 27, 56].

Втім, звісно, Терещенки були абсолютно лояльними щодо імперії і їх заслуги були високо поціновані не лише громадськістю, а й владою. "Высочайшим указом" від 12 березня 1870 р. Артем Якович "в ознаменование его особых заслуг, оказанных делу водворения в Юго-Западном крае русского земледелия и в поощрение его благотворительной деятельности возведен со всем нисходящим потомством по мужскому колену в потомственное дворянство Российской империи". [Ковалінський В., с.253]. Щодо "водворения русского земледелия", то, напевне, малось на увазі витіснення польсько-шляхетського землеволодіння на землях Правобережної України (див., наприклад, книгу Данієля Бовуа "Битва за землю" — К.:1998).

Микола Артемійович Терещенко мав наприкінці життя ранг таємного радника, рівнозначний військовому званню генерал-лейтенанта, був нагороджений орденами Білого Орла, Володимира 2-го та 3-го ступенів, Анни 1-го ступеня та іншими урядовими нагородами.

Схильність до "героїзації" Терещенків у наш час характерна, либонь, для прихильників модерного ринкового урбаністичного шляху розвитку України, яким хочеться вірити, що вільний розвиток підприємництва не є альтернативою гуманізму, вічним духовним цінностям. Сприятливим соціальним середовищем для "героїв-доброчинців" є досить широкі верстви населення, які розуміють, що від держави вже годі чекати "стовідсоткового" вирішення соціально-культурних проблем. Тому без підприємців-благодійників — не обійтись.

Помітний слід, залишений Терещенками в історії Києва, та й України в цілому, численні згадки про них у публікаціях спричинились до того, що більшість громадян України принаймні "щось чули" про Терещенків. Водночас біографії Терещенків поки що маловідомі, як і їхні портрети. Тому у свідомості багатьох існує якийсь невиразний образ наче однієї людини — Терещенка, яка з соціальних українських низів піднялась до вершин слави, багатства, культурності і гуманності, не шкодувала коштів для добрих справ.

Либонь, найвідомішим зображенням Миколи Терещенка є "парадний" фотопортрет сивочолого старця з акуратно підстриженою бородою і вусами, "при орденах", який сидить у кріслі, поклавши руки на коліна.

З Терещенками асоціюються такі чесноти, як підприємницький хист, працелюбство, цілеспрямованість та енергійність у досягненні мети, чутливість до здобутків науково-технічного прогресу, і взагалі потреб часу, культурність. Проте визначальною рисою Терещенків, і найвідомішого з них — Миколи Терещенка, як культурного героя, є "діяльна доброта", благодійницька щедрість.

Особливий пієтет у сприйнятті Терещенків характерний для багатьох киян, адже чимало цікавих сторінок в історії міста пов`язано з ними.

2. Героїзація банкірів

Пошук "героїв-бізнесменів" серед сучасних "нових українців" дуже ускладнений. Ситуація з недосконалим податковим законодавством та розвинутою "тіньовою економікою" не сприяє легалізації "підпільних мільйонерів", тим більше їх возвеличуванню. Щоправда, вже є кілька відомих меценатів. Серед них — президент Українського промислово-фінансового концерну "Славутич" і, одночасно, президент АТ "Футбольний клуб "Динамо" (Київ)" Григорій Михайлович Суркіс. Але Г.Суркіса спокусили "лаври" політика, а то вже зовсім інший тип "знаменитості". Можна згадати також Миколу Баграєва — президента фестивалю "Таврійські ігри" та одноіменної музичної фірми, а також "Таврійського клубу".

Проте героями теле- і радіосюжетів, а також публікацій у пресі частіше стають "герої-державники" (банкіри, економісти), причетні до народження та побутування одного з державних символів — національної валюти гривні. Це інший тип культурних "героїв ринкової економіки". Славні вони, насамперед, не благодійництвом, а масштабною фаховою діяльністю "для загального добра" на такій відповідальній ділянці, як національна валюта, фінансова система незалежної України.

Фактичними попередниками банкірів як культурних героїв є позитивні образи "командирів виробництва" (директорів, голів колгоспів) з численних радянських романів та фільмів. Відсторонені від політичних інтриг та партійного "агітпропу" фахівці — "люди діла", як уже зауважувалося, справді користувались значно більшою повагою, ніж партійні фунціонери.

Серед художніх творів, присвячених "соціалістичним підприємцям", чималу популярність здобули фільми "Директор", "Приборкання вогню", "Москва сльозам не вірить". У романі Павла Загребельного "Розгін" ство-

рений привабливий образ академіка Карналя — не лише видатного вченого, а й авторитетного керівника великої науково-дослідної установи.

Українська література радянського періоду особливо багата на позитивні, негативні й "неоднозначні" образи голів колгоспів (чи директорів радгоспів). Є вони в романах О.Гончара, М.Стельмаха, Ю.Мушкетика, п'єсах О.Корнійчука, О.Коломійця, М.Зарудного.

В окремих творах літератури й мистецтва головними героями виведені не "командири виробництва", а масштабно мислячі радянські (партійні) діячі, наділені здатністю комплексно вирішувати не лише виробничі, а й соціальні та екологічні проблеми.

Якщо вже мова зайшла про "радянські корені" наших героїв, доречно згадати, що на рекламних стендах деяких комерційних банків часом можна побачити іронічні варіації на тему давніх радянських плакатів з гаслом "ДРУГ, ТОВАРИШ І БАНК". Втім, сучасна молодь, може, і не чула про "Моральний кодекс будівника комунізму", одна з "заповідей" якого — "Людина людині — друг, товариш, брат".

Отже, суспільний грунт для закорінення культурних героїв даного різновиду (діячів у сфері економіки) можна вважати хоч трохи підготовленим. "Герої-фінансисти" можуть, звичайно, займатись і доброчинністю, але, на відміну від "героїв-благодійників", цей вид діяльності не є "стержнем героїзації".

Найпомітнішими постатями серед "героїв-банкірів" стали Віктор Ющенко (нинішній Голова правління Національного банку України) та Вадим Гетьман — фінансист і політик, який став жертвою замаху у квітні 1998 р. і тепер уже цілком належить історії. Згідно з багатьма публікаціями, Вадим Гетьман є ніби "духовним батьком" чи, може, "предтечею" Віктора Ющенка.

Справді, стрімка кар'єра Віктора Ющенка розпочалася після того, як його "помітив" Вадим Гетьман. Десь за півроку до загибелі Вадим Петрович сказав в інтерв'ю: "Я ще в банку "Україна" зумів зосередити дуже багато талановитих людей. І радий, що зі мною працювали і той же Віктор Ющенко, і той же Віктор Мітюков... [Міністр фінансів — В.С.} Уся наша "банківська каста". Вони вийшли з "України", пройшли там велику школу. І зараз ці люди з нашого фінансового банківського середовища прислухаються до мене. Я маю на них вплив — не адміністративний, а людський [Гетьман українських фінансів: головне відповідати власному прізвищу // Галицькі контракти, 1997, №47, с.38].

"У четвер 23 квітня вранці, — пише Дмитро Кошовий — до мене зателефонував знайомий з одного з лондонських банків. "Це вбивство — просто жах. Вадима Гетьмана тут добре знають і поважають, важко сказа-

ти, хто має більший авторитет у західних фінансових колах. Можливо, лише голова НБУ Віктор Ющенко...” [Кошовий Д., с. 16–17].

А незадовго до вбивства Вадим Гетьман програв вибори до Парламенту. “Фінансист був дуже вражений, коли у виборчому окрузі в нього несподівано з'явився сильний конкурент — заступник міністра інформації Михайло Онуфрійчук. “До останнього тижня перед виборами я почував себе комфортно: я знав свій рейтинг, вигравав абсолютно у всіх районах,сказав Вадим Гетьман у програмі “Саме той”. За словами покійного, в округ прибуло близько 700 підлеглих Михайла Онуфрійчука, котрі і переломили ситуацію...” [Сохар О., с. 12]. Так не потрапив до нового складу парламенту “Парламентарій року-1996”.

За версією автора вказаної публікації Ореста Сохаря: “Спочатку впроваджували певний стратегічний сценарій, згідно з першим етапом якого Вадима Гетьмана позбавили регалій законотворця. Фактично це означало, що фінансова система та В.Ющенко особисто втратили потужне депутатське лобі. Але потім, очевидно, щось у планах противників Гетьмана перегралось, і його прибрали зовсім”. І далі, в дусі “теорії змови”: “...Є одна небезпечна зона, що охороняється Радою національної безпеки, силовими структурами. Вхід туди, крім однієї людини, суворо заборонений. Це підступи до президентського трону. Лише Леонід Кучма вільно там ходить, і державний апарат оберігає його самотність. Експерти вважають, що Гетьман готувався заслати до цієї зони Віктора Ющенка” [Сохар О., с.12].

Якщо Віктор Ющенко продовжує залишатися у центрі політичної боротьби і навколо нього продовжують вирувати пристрасті, то образ Вадима Гетьмана дедалі більше набуває рис героя-мученика, що загинув у боротьбі за народну справу. Практично всі газети присвятили публікації річниці з дня вбивства Вадима Петровича. В одній із них говориться: “... В нашій державі більше ораторів, а не орачів. Вадим Гетьман був саме орачем державної ниви. Орачем розумним, розважливим. Як і належить справжньому господареві. Хто не кричить, а день від дня кладе цеглину за цеглиною у побудову держави. За його спиною справді чимало знаменних справ. Можна згадати багато: і створення Української міжбанківської валютної біржі, і безпосередню та значну участь у прийнятті Конституції. А головне — створення вітчизняної фінансової системи... Він багато ще зробив корисного своєму народові. Але непересічна особистість, а таким безперечно був Вадим Петрович, завше стоїть на заваді нечистим на руку підлим людям. Уже рік як немає поміж нами одного з найпомітніших будівничих нашої держави... Згадаймо Вадима Гетьмана” [Гаркуша].

Газета “Факты и коментарии” надрукувала фото Вадима Гетьмана в гетьманському вбранні і з гетьманською булавою та публікацію з незви-

чайно довгою назвою : “В лифте, где ровно год назад убили Вадима Гетьмана, по сей день остаются следы от пуль, выпущенных киллером. Каждый день в лифт заходит Валентина Афанасьевна Гетьман...”

“Я не вірю, що це вбивство було за економічними мотивами, — говорить Валентина Опанасівна... Пограбуванням це також бути не могло: при ньому не було великих грошей. Тому я вважаю, що це було політичне вбивство...” [Факты и коментарии, 1999, 22 апреля].

У згаданій публікації надано слово Віктору Ющенку: “Вадим Гетьман був моїм другом і батьком. Ми розуміли один одного з півслова... Недавно я був на Байковому кладовищі на могилі Стуса. Поряд — могила Миколайчука. Ось і думаєш, якою стала б Україна, якби в нас був десяток Миколайчуків, Стусів, Гетьманів? Шкода, що ми не завжди можемо дати гідну оцінку людям такого калібру за життя” [там само].

Про Вадима Гетьмана чимало писали і за життя, і в зв'язку з його вбивством і тепер, уже через рік після вбивства. Проте і за кількістю публікацій, і за популярністю серед широких верств населення Вадим Петрович, напевно, поступається своєму “учню” — Віктору Ющенку.

Віктор Андрійович — Голова правління Національного банку України ще з січня 1993 року. Який це величезний строк, можна зрозуміти, лише згадавши скільки Прем'єр-міністрів і урядів змінилося за ці сім років. Завдяки телебаченню та газетним фото Віктора Андрійовича може впізнати кожний. Завжди елегантно одягнутий, симпатичний мужчина (як сказала одна журналістка — “любимец женщин и детей”) з розумним, зосередженим і втомленим поглядом. Небагатослівний, впевнений у собі, завжди контролює емоції. Чітко висловлює думки. Іноді усміхається — розуміюче і співчутливо.

Народився Віктор Ющенко в с.Хоружівка Недригайлівського району Сумської області, тобто досить далеко від столиці. В інтерв'ю згадує про сільське дитинство і сільську працю, про те, як рано його будила мама до роботи і до навчання [Ющенко В. Україна приречена на успіх, с. 19–21].

В одному з інтерв'ю на запитання про вибір професії, Віктор Андрійович розповів: “В один з вечорів батько приходить з роботи і каже: “Вітю, ти, мабуть, будеш бухгалтером”. І я, як чемний син... Спочатку плакав. Кажу: “Тату, я ж не каліка який”. А по селах у нас були бухгалтери, які мали якісь фізичні вади. Але, попри все, рішення було прийняте” [там само].

Кар'єра Віктора Андрійовича, здавалось, не обіцяла бути стрімкою. Після закінчення Тернопільського фінансово-економічного інституту, короткочасної роботи в колгоспі і служби в армії, він протягом восьми ро-

ків обіймав посаду керівника відділення Держбанку селища Ульянівка Білопільського району Сумської області.

Втім, як кажуть, доля вирішила інакше. Коли початок вересня 1996 року ознаменувався введенням довгожданної гривні, Віктор Ющенко став ніби "обличчям" і "голосом" грошової реформи, звертаючись з телеекранів і радіоприймачів до багатомільйонної аудиторії, яка в цей "час Ч" ловила кожне слово.

Стабільність національної грошової одиниці й фінансової системи взагалі, найчастіше пов'язується з ім'ям Віктора Ющенка. Сам він при нагоді процитував німецьке прислів'я: "Мало німців вірять уряду, більшість німців вірять у Бога, але всі німці вірять Бундесбанку".

Більшість численних публікацій про Віктора Ющенка та його інтерв'ю витримані в дещо сухуватому, діловому стилі. В інтерв'ю, надрукованому під характерною назвою "Гривнева фортеця", Віктор Андрійович говорить: "Найлегше в світі, що я прийму, — це свою відставку, і в цьому немає проблеми. Це вже багато разів пережито, перемучено в мені і не в плані збереження крісла, а в плані відповідальності...[Ющенко В., Гривнева фортеця].

На фотомонтажі в діловому тижневику "Галицькі контракти" — голова Віктора Ющенка, як вершина гори, повита грозовими хмарами. А публікація, значно емоційніша, ніж інтерв'ю головного банкіра, називається "Не морочте голову". В ній, зокрема, говориться:

"Професіоналізм Ющенка визнали не тільки вдома, а й за кордоном: його включили до п'яти найкращих голів національних банків світу... Віктору Ющенку потрібно боротися до кінця... Та й верхівка виконавчої влади на чолі з Президентом, мабуть, розуміє, що заміни Віктору Андрійовичу сьогодні немає, і краще за нього ніхто з кризою не впорається... П'ята колона кризи: вічно непрофесійний уряд і така ж непрофесійна опозиція, обвішані компроматами, борються сьогодні за контроль над НБУ...

Заміна голови НБУ стане зловісним доказом відсутності у наших політиків (і владних, і опозиційних) інстинкту самозбереження, підтвердженням спроможності їх переступити через будь-які прояви здорового глузду. Якщо це так, в Україні нема політичної сили, яку варто було б підтримати підприємцям". [Позичальник К.: с. 10–12]. Підтекстом процитованої фрази є фактичне ототожнення Віктора Ющенка саме з тією політичною силою, яку варто підтримувати підприємцям.

Віктор Ющенко вистояв і цього разу, — після смерті В.Гетьмана, в умовах фінансово-економічної кризи. Але, оскільки в цьому дослідженні йдеться не про діяльність Голови правління Нацбанку, а про комунікаційний феномен Віктора Ющенка, повернімося до аналізу численних тек-

стів, у яких твориться його образ. Загалом їх тон залишається лаконічно-діловим. Підкреслюється відстороненість Віктора Андрійовича від політичних баталій, його діловитість і компетентність; незамінність, як професіонала. Проте часом трапляються публікації, в яких головний банкір постає не лише мужнім та вправним оборонцем "гривневої фортеці", а й людиною різнобічно обдарованою, поціновувачем краси, продовжувачем кращих національних традицій, врешті, "просто людиною", якій ніщо людське не чуже.

"Віктор Андрійович зняв піджак і втомлено опустився в крісло. Неозорий робочий стіл був завалений діловими паперами, статуетками і письмовим приладдям...

- Це безпорядок творчий, — зауважив Віктор Андрійович. — Насправді тут усе розкладено по поличках, а помічникам я строго заборонив щось перекладати" [Бондаренко В.].

Та продовжимо, слідом за автором публікації, оглядати кабінет головного банкіра. "На стінах кабінету — картини відомих художників. На них розбурхана стихія, і лише одна, центральна, прямо над письмовим столом — спокійна, така, що хочеться увійти в неї і відпочити. Це столітні дуби і пасіка пензля Анатолія Шовкуненка. А в кутку примостилась ще одна — невелика, теж "бентежна", напевне, ще не завершена.

- Одна з моїх останніх робіт, — зітхнув банкір. — На ній околиця села, в якому я народився, батько, наша живність, далекий степ. Це данина пам'яті моєму батьку — Андрію Андрійовичу...

- Люди на ваших картинах маленькі, а сам світ величезний, і всі пейзажі наші, українські, близькі й водночас прадавні. Чому?

- Тому, що я з цієї землі виріс. І село на Сумщині, в якому я народився, чисто українське. І мова, і пісні, і мамина "скриня з посагом", і оповідання батька про козацьку старовину. Якось мені пощастило знайти в архівах реєстрові списки запорізьких козаків, серед них були і Ющенки. Я щиро люблю Україну, хочу, щоб вона була щасливою. В картинах намагаюсь передати це відчуття. І ще усвідомлення того, що наша духовність, наша історія, наша пам'ять плюс працьовитість і оптимізм і є та глина, з якої можна виліпити майбутнє країни..."[там само].

За екскурсією по кабінету — екскурсія по приміщенню банку: "...Це — барвисте панно, що символізує пори року, величезне яблуко-люстра, воли, чумацькі вози і зоряне небо над ними. Яблуко — символ урожаю, достатку, економічного добробуту. А воли і вози — це данина поваги до перших українських підприємців — чумаків..." [там само].

Слід зауважити, що мас-медійні портрети Віктора Ющенка та Вадима Гетьмана, безперечно, найяскравіші, але не єдині в галереї "народних банкірів" з державотворчим та культурницьким іміджем.

У цьому ряду — голова правління "Промінвестбанку України" Володимир Матвієнко, про якого в статті з промовистою назвою "Банкір, мислитель і поет" читаємо: "За посадою — голова "Промінвестбанку України", найбільшого й наймогутнішого комерційного банку держави. За складом інтелекту — мислитель. За складом душі — лірик. Ну, ще професор, доктор економічних наук, лауреат міжнародних премій "Дружба" і "Слов'яни". Меценат. І просто хороша, добра, щира людина...

Авторитетний він і в поезії. Поки що має одну збірочку, але вже чи не вся вона покладена на музику, його пісні співають Ніна Матвієнко і Валентина Степова — золоті наші голоси...

Кошти "Промінвестбанку" інвестуються і в кораблі, і в українські авіалайнери, і в харківські танки, і в розвиток села, і на потреби українського мистецтва..." [Сільські вісті, 1998, 6 січня].

А поет Микола Сингаївський, творячи свій словесний портрет банкіра-поета Володимира Матвієнка, вважає за необхідне підкреслити його хліборобське коріння: "Він родом з того житомирського древлянського краю, де жито і яблунева гілка торкаються небесних обріїв, а від того в людській душі часто спалахують зорі поезії. Тобто з того дивокраю — джерельна любов поета до отчої землі, до лісу, до поля, до саду, а відтак, до хліборобської діяльності" [Сингаївський М.].

Не позбавлений українського козацького колориту імідж іншого успішного банкіра — Станіслава Аржевітіна, голови правління банку "Ажіо", голови ради Асоціації українських банків. За сумісництвом він "Генеральний Скарбник та заступник Гетьмана" сучасного українського козацтва (певно, одного з кількох існуючих козацьких формувань). Крім того, стрибає з парашутом та грає в міні-футбол. "Захоплююсь козацтвом, — каже він. — Мабуть, далося взнаки виховання, те, що народився й виріс в особливій атмосфері Західної України". [Аржевітін С. Нормальний банк — він і у кризі нормальний].

Отже, загальними рисами позитивного образу "народного банкіра" є його компетентність, високий професіоналізм, діловитість, відстороненість від "брудної політики", вболівання за державні (всенародні) інтереси, патріотизм. Утвердженню цього різновиду культурного героя сприяє тривале культивування в масовій свідомості героїчної постаті "червоного директора" на всьому просторі колишнього СРСР, про що вже розповідалось.

Поряд з тим у "героєтворенні" спостерігається успадкування суто українських традицій: новітні культурні герої відчувають нерозривний духовний зв'язок із землею, селом. Вони — "з самої гущі" народу. Віктор Ющенко, наприклад, із задоволенням розповідає про свою роботу в мами на городі, на сінокосі. І дача в нього — не якась там заміська вілла західного типу з підстриженими газонами : "Багато що роблю своїми руками: виклав справжню піч, басейн і посадив біля 80-ти фруктових дерев. До речі, навіть частину батьківської пасіки туди перевів" [Бондаренко В.].

Даниною суто українській традиції є виразний пієтет до козацтва, чумацтва. Віктор Ющенко пишається, що його козацький родовід підтверджений документально, а Станіслав Арджевітін навіть є Генеральним Скарбником і "заступником Гетьмана" новітнього українського козацтва. Віктор Ющенко малює українські краєвиди, а Володимир Матвієнко пише українські вірші.

Знаменно, що навіть прізвище загиблого визначного українського фінансиста — Гетьман, — сприймається, як символічне. "Гетьман українських фінансів" — писали журналісти і сам він полюбляв обігрувати своє прізвище: "...Я був першим, кому надали слово після прийняття Декларації про державний суверенітет України. І тоді я відчув, що недаремно я — Гетьман. Раз гетьман, то повинен щось сказати людям..." [Потоцька О., с. 36–40].

Щодо найяскравішого образу в галереї культурних "героїв-фінансистів" — Віктора Ющенка, то він є "своїм" для досить широких верств населення. Цьому сприяє і сила зазначених традицій "героєтворення" і, звичайно, суто індивідуальні якості.

На образі Віктора Ющенка зфокусовані різнопланові суспільні цінності й відповідні людські риси: робота "для загального добра"; утвердження Української держави, як основи буття нації; працьовитість, діловитість, скромність, компетентність, професіоналізм, принциповість, контактність, особиста привабливість.

З В.Ющенком асоціюється фінансова стабільність (і взагалі стабільність!), що цінується суспільством, яке нещодавно пережило гіперінфляцію і ніяк не може подолати смугу криз та "перехідних періодів".

Своєрідними антиподами і противниками В.Ющенка, на думку його симпатиків, є політичні інтригани і мітингові оратори, як "ліві", так і "праві". Вони безпринципно борються за владу, займаються словоблудством, а не конкретними справами. Такі амбітні та некомпетентні люди здатні тільки все розвалити (що ми, мовляв, і маємо). Звичайно, їм не подобаються професіональні, принципові та скромні трудівники — такі, як В.Ющенко. Вони хочуть звалити на нього вину за свої власні прорахунки

та поставити замість нього такого ж недолугого, як самі, але слухняного. Противниками В.Ющенка, звичайно ж, є "темні ділки", для яких державні фінанси — не основа і символ стабільності й могутності держави, а лише поле їхніх власних афер.

Для симпатиків В.Ющенка виразної ринкової орієнтації він є антиподом різних "червоних", для них банкір (якщо не йдеться про керівника "радянської" банківської установи) — у певному сенсі, "акула капіталізму". Для "державників" антагоністами Віктора Андрійовича є антиукраїнські, антидержавні сили, які хочуть підірвати нашу фінансову систему і які, на відміну від українського фінансиста, вороже, в кращому випадку — байдуже ставляться до українських традицій, мови, культури.

Цікаво, що за рангом престижу професій серед населення України на першому місці — керівник банку, й лише на другому та третьому — міністр і директор заводу [Політичний портрет України. — 1994, №10, с.18].

3. Підприємці з діаспори — "наші люди" в умовах розвинутого ринкового суспільства

Чинник діаспори постійно присутній у суспільній свідомості України та в її інформаційному просторі. Ще в дискусіях "перебудовчого" періоду розповіді про успіхи канадських та американських фермерів українського походження були серйозним аргументом на користь того, що й українці "в нормальних умовах" можуть господарювати не гірше, ніж представники "культурних націй". Отже, вся причина нашої безгосподарності не в природженій меншевартості, а в порочній "командно-бюрократичній", колгоспній системі. "Діаспорну" тему, звичайно, не обминали й барди, співаючи пісні на кшталт:

Сказала мені мати, що в мене вуйко є.
Він фермером працює, в Америці жиє.
Він має купу грошей і віллу біля річки.
Його там не хвилюють совітські п'ятирічки.

("Лесик-бенд").

або:

А моя тьотя живе у Занзібарі.
Розводить тьотя на фермі кенгуру.
Я народився тут — на Україні.
Живу, як раб, але рабом я не помру!

Героєтворення "на діаспорному матеріалі" обіперте на міцний фундамент "західного міфу", глибоко закоріненого в українській свідомості.

На теренах Російської імперії впродовж віків досить поширеним було переконання, що прогрес (соціальний, технічний) "іде з Заходу". Власне, "прогресивність" героя російської історії "царя-реформатора" Петра І пояснювалася, переважно, тим, що він "прорубав вікно в Європу" (тобто на Захід). З іншого боку, чи не найтяжчим звинуваченням на адресу імперських сил Росії з боку ряду українських діячів було звинувачення у насильницькому відгородженні України від "західного світу", від "європейської культури", до якої Україна, на відміну від Росії, належала органічно "з давніх давен".

Навіть у роки радянської влади, коли комуністичною пропагандою створювався негативний образ "буржуазного, загниваючого" Заходу, в магазинах стояли довжелезні черги і навіть зчинялись бійки за "дефіцитні" товари західного виробництва, а поїздка у службове відрядження чи за турпутівкою "до країн Заходу" вважалась дуже престижною. Важливим складником "західного" міфу була переконаність у тому, що там "по-справжньому працюють", а ще більше — що там "по-справжньому хазяйнують".

Цікавою спробою літературного портрету канадського українця — успішного бізнесмена і мецената Петра Яцика є книга Михайла Слабошпицького з промовистою назвою "Українець, який відмовився бути бідним". Розпочинається вона, можна сказати, традиційно для "героєтворчого жанру" — з "епічних" рядків, позначених "українською специфікою", про яку йшлося раніше: "Рідкісна, блискуча кар'єра: селянський син з України став на канадській землі мільйонером. Сягнув вершин успіху та благополуччя, здолавши чимало несприятливих для нього обставин. Адже судилось йому в двадцять сім років починати в чужому краю своє життя заново, як мовиться, з чистої сторінки. І не мав він тоді нічого, крім власних рук та світлої голови" [Слабошпицький М., с. 9]. Отже, Петро Яцик зробив перший крок по канадській землі, маючи лише "надію і рішучість у душі й сім доларів у кишені"[там само, с.40].

Книгу М.Слабошпицького можна вважати своєрідною спробою "привити українству" на прикладі "взірцевого" Петра Яцика, філософію багатства замість філософії бідності, психологію переможця замість психології жертви, врешті, змалювати зразковий стиль життя "справжнього" бізнесмена з розвинутої країни, його "непорушні етичні засади, що тримають підприємництво в надійних цивілізованих рамках (про це ми в Україні сьогодні тільки мріємо, оскільки наш доморощений бізнес — партизанська війна в джунглях економічно-правового хаосу і корупції)" [Слабошпицький, с.164].

Цитовані Слабошпицьким висловлювання П.Яцика пересипані кпинами на адресу "типових" українців: "Якби я думав, як українці, то й мав

би, як вони. А якби я працював, як українці, то й мав би так само. Але я працюю краще, я думаю краще... Я не типовий українець, я — приклад іншого українця" [там само, с.109].

Далекою від компліментарності є і його характеристика новітніх "борців за демократію" в Україні: "Я прагнув робити бізнес із так званими демократами. Минуло два роки, поки я зрозумів, що всі демократи — це вчорашні комуністи і що всі демократи заполітизовані й не знають, що їм робити. Вони стали політиками завдяки нещадній критиці тих комуністів, котрі раніше керували країною. Вони хочуть користуватися усіма привілеями колишніх комуністичних керівників, але не хочуть вчитися керувати краще і відповідальніше, ніж це робили комуністи" [там само, с. 160].

Петро Яцик постійно намагається "поліпшити" ментальність українців, вказуючи на інші національності, в яких, на його погляд, є чому повчитись: "Колись я зайшов у Канаді до синагоги і почув, як казав рабин до єврейських юнаків: ви вже йдете, як дорослі люди, в самостійне життя, тож пам'ятайте, що чим вищого суспільного щабля ви досягнете в своєму житті, тим будете кращими членами нашої синагоги. Я не міг повірити своїм вухам, бо наші священники навчали мене іншого. Заохочення людей до осягнення вищого суспільного і соціального статусу в нашій природі не існує. Ніхто, — а церква тим більше, — не закликає українців націлюватися на найвищі вершини в бізнесі, в науці, в політиці, в спорті, зрештою, в усьому, що складає реальне життя народу і творить його добробут та авторитет у світі, а також його культуру" [Слабошпицький, с.120].

Отже, який він, "інший українець" із "цивілізованого Заходу"? Можливо, розпочинає свій робочий день, як Микола Терещенко, о 5-й годині ранку? Та ні: "Ось Яцик, як завжди, внутрішньо зібраний, спокійно зосереджений на тільки йому відомих думках, перед дев'ятою ранку (точність — годинник можна звіряти!) відчиняє двері канцелярії фірми... Я бачив, як він веде ділові переговори. Незмінно доброзичливий, уважно слухає слова тих, хто забажав цієї зустрічі, а його зосереджено-непроникне обличчя не виказує думок, які народжуються у відповідь на ті слова. Можливо, він спокійно аналізує те, що може стояти за словами, оскільки, як людина конкретна, легко знаходить найкоротшу дорогу до суті" [там само, с.17].

"Трудовий пафос" П.Яцика не у "видимій" тривалості робочого дня: "Як, скажімо, письменник чи художник, він працює навіть тоді, коли власне, не працює. Тобто не сидить за робочим столом у канцелярії, як мовиться, не перебуває безпосередньо при виконанні обов'язків" [там само, с.18].

Як штрих "стилю життя" П.Яцика, згадується його "великий двоповерховий будинок, що нагадує витвір мистецтва". Виявляється: "Панові Яцику не можна мати гірший будинок. Адже він — будівельник..." [там само, с.12]. А ось рядки щодо стилю родинних стосунків та родинного виховання: "Струнка, із тонким вродливим обличчям і спокійним, розумним поглядом донька Надія докладно оповідає йому, як вона повелася під час ділових переговорів, які аргументи там висловила і які не висловила (Надія нині — його права рука у родинному підприємництві)" [там само, с.45].

У ключових епізодах свого життя пан Яцик постає уособленням індивідуалізму та елітизму: "Коли я впевнений, що маю рацію, ніколи не поступлюсь юрбі. Юрба здебільшого ніколи не думає. А якщо й думає, то не про добро інституції, а про себе..." [там само, с.60].

Свого часу Яцику довелося "відкупитись" від своїх компаньйонів, щоб далі одноосібно займатись будівельним бізнесом, який співвласники фірми вважали безперспективним за умов економічного спаду: "Я їм тоді сказав: час покаже, хто з нас помилявся. І час показав. Через рік я сам заробив п'ятдесят тисяч. А за чотири роки моє підприємство стало в чотири рази більшим і розросталося далі. Вони ж збанкрутували... Я скинув пута зі своїх ніг... Я викупився з "колгоспу" [там само, с.60].

У П.Яцика свій погляд на підприємницькі стосунки: "Звичайно, кожен пильнує своїх інтересів, кожен хотів би вигіднішого для себе й коштом іншого. Але ж силою ніхто ні в кого не видиратиме — всі оглядаються на закон. До послуг кожного армія адвокатів. Отже, нормальними, на мою думку, є варіанти, коли обидві сторони напівзадоволені операцією...

— А якщо під час таких операцій вас хтось ошукає? — запитую нес подівано.

— Отже, він виявився розумнішим і кмітливішим за мене. Я йому тільки поаплодую...Тратячи час у наріканні на переможця, ніколи не виграєш" [Слабошпицький, с. 78].

Петро Яцик — найвизначніший меценат української діаспори. Власне, цьому аспекту його діяльності присвячена значна частина книги. Але все ж, напевно, головний пафос "Яцика-героя" — в його лідерстві у сфері, мало освоєній українцями, в його принциповому відкиданні "філософії бідних і скривджених" і плеканні "духу переможців".

4. Герої — "господарі життя"

Попри нецивілізованість українського ринку, хоч і не поширеним, але вже наявним "вітчизняним" типом культурного героя є успішний бізнесмен, який тим і знаменитий, що в нових для України умовах досягнув

чималих успіхів у підприємництві, з простого скромного виконавця перетворився на заможного господаря: дає людям добре оплачувану роботу, піднімає престиж української марки, не забуває платити податки.

Герой-підприємець (необов'язково меценат чи "будівничий держави") є принципово новим для пострадянської України. Адже довгі роки оспівувалася робота "на спільній ниві". Часто і слово "господар" вживалося фактично не в прямому, а в переносному розумінні: "Человек проходит, как хозяин необъятной Родины своей!" А тепер прославляються люди, які стали не простими виконавцями, а господарями в прямому і конкретному розумінні цього слова. Мають приватну власність на засоби виробництва і наймають працівників. Отже, за комуністичною теорією, вони — типові "буржуї", експлуататори трудящих.

Слід підкреслити, що об'єктами "героїзації" стають поки що лише підприємці, які "щось виробляють". До сприйняття як "героїв нашого часу" ("нових українців"), які лише торгують та перепродують, громадська думка, здається ще не готова. Хоча в наші дні сотні тисяч, а може, й мільйони людей заробляють на життя саме дрібною торгівлею — тому, здавалося б, усім має бути зрозуміло, що це — нелегкий хліб.

Отже, хто вони, уособлення "української мрії" — життєвого успіху "простої людини" в умовах вільного, чи хоч напіввільного ринку? Характерною і досить відомою постаттю є Михайло Воронін, модельєр і підприємець. Одна з публікацій про нього має підзаголовок: "Закрійник, який став фабрикантом". Замість епіграфа афоризм М. Вороніна: "Сьогодні в усьому світі й у нас хазяїном повинен бути сам фахівець, який добре знає, що робити і як..."

Як можна пересвідчитися з життєписів М.Вороніна, він, як культурний герой, є антиподом анекдотичного образу "нового українця" (чи "нового русского"), капітал якого має непевне походження (кримінальне або "компартійне"): буцім-то "прокинувся багатим". Якщо "новий" торгує — то перепродує щось імпортне, призначене для ринків "слаборозвинутих" країн. Та ще дивує світ своїм несмаком та розкиданням грошей. Зовсім інша річ — М.Воронін, як його зображують мас-медіа:

"Перше враження: Воронін особа нетипова... По-перше, він справді високий фахівець, який досконало і до найменших тонкощів знає увесь процес виробництва одягу... По-друге, він сам накопичив свій первинний капітал, що дало змогу придбати контрольний пакет акцій фабрики "Желань", не входячи до лав компартійної чи комсомольської еліти. Запевняє, що нічим ніколи не "приторговував": ані спиртним, ані імпортним крамом, ні сировиною.

Його унікальність і в тому, що, перш ніж розгорнути бурхливу діяльність в Україні, він завоював стійкі позиції на ринку міжнародному. Свідченням цього стала престижна нагорода "Золота зірка якості", яку Воронін отримав нещодавно і завдяки якій фірма стала відомою у багатьох країнах світу. Окрім того, наприкінці квітня в Мадриді Вороніну вручили Міжнародний сертифікат якості. Його підприємство намагається не ухилятись (sic!) від сплати податків, не має заборгованостей і приносить сталий прибуток" [Маріуц С., с. 41–45].

Вже з цих вступних абзаців оповіді про знаменитого підприємця "проглядаються" його уявні антиподи з української дійсності: "прихватизатори" з компартійної номенклатури, спритники, які розбагатіли на торгівлі спиртним, "тіньовики", які не платять податків. М.Воронін — інший. Він законослухняний громадянин, який досяг успіху в бізнесі завдяки свєму професіоналізму, здібностям і наполегливій праці. А те, що він в умовах нашої далекої від досконалості податкової системи принаймні "намагається не ухилятись" від сплати податків, можна взагалі вважати "щоденним подвигом" справжнього громадянина.

Дуже важливою для "героїчного іміджу" М.Вороніна є та обставина, що він торгує не якимось імпортним непотребом, а власною продукцією, яка визнана за якісну на "цивілізованому Заході". То, може, для американських чи французьких виробників найважливіше, щоб їх визнали на батьківщині. Для української масової свідомості, з характерним для неї "західним пієтетом", визнання "в Європі" — дуже важливий чинник.

Михайло Воронін — господар строгий, але справедливий. "Прищеплюючи персоналові "капіталістичне" ставлення до праці, Вороніну вдалося уникнути тактики "залізної мітли". "Не можу сказати, щоб ми звільнили багато людей, — стверджує пан Михайло. — втратили посаду не більше, ніж 8-9 керівників, і то через два роки після того, як я очолив підприємство. Терпець мені увірвався, коли вони виявили повну неспроможність працювати в нових умовах... " [там само, с. 41].

Може, М. Вороніну в чомусь просто пощастило, але "Фортуна полюбляє сильних і впертих". Михайло Воронін пригадує: "Багато років я працював простим кравцем. Потім без відриву від виробництва почав робити якісь винаходи, пов'язані з конструюванням одягу. Саме завдяки їм став відомим спочатку в Україні, потім і в Союзі... І якось до мене, а було це у 1987 році, завітав один австрійський бізнесмен зі своїм знайомим — генералом з Москви. У той час австрійцеві потрібно було зробити конструкцію захисних жилетів, які одягають під звичайний цивільний костюм... Я зробив один зразок, другий. З цим відвідувачі й відбули. Жодних грошей не одержав. Через місяць приїздять знову і прохають пошити

кілька костюмів. Пошив, але поводжуся скромненько, чекаю, поки вони за плату згадають. А вони — ні пари з вуст. Так тривало протягом року.

Потім цей австрієць запросив мене до Польщі. Там тоді відбувалися зустрічі-наради з першими нашими підприємцями, яких знайомили з основами приватного бізнесу, різними варіантами його започаткування та діяльності. Після закінчення цього заходу мені запропонували у подарунок телевізор та кілька сувенірів. Та я чемно відмовився, сказавши, що мені нічого не потрібно. Згодом я ще раз відвідав Польщу і Австрію, де відбувалися подібні навчання. І знову відмовився від подарунків. А потім мені й кажуть: "До речі, ми забули з вами розрахуватись. Скільки ми винні?" Я отримав суму у півтора раза більшу від тієї, яку назвав. Так розпочалися наші стосунки, які тривають і досі. Перевіривши мене, як ділового партнера і людину, мені почали цілком довіряти і допомагати. У мене почали вкладати гроші і надавати можливість їх заробляти" [там само, с.41-42].

Отже, допоміг "закордон". Але "міжнародного визнання" він добився наполегливою працею, проявивши здібності, талант, високий професіоналізм, виняткову скромність і порядність.

"На прохання підприємця-початківця іноземні партнери по СП без зайвих балачок придбали сучасне обладнання виробництва фірми Undi-Press. Один прес, за словами Михайла Вороніна, коштує як три "шестисотих "Мерседеси". На фабриці таких пресів встановлено 40. Бог з ними, з "Мерседесами"..." [Маріуц С., с.42]. За цією цитатою — ще одна "героїчна" підприємницька риса, на цей раз продемонстрована зарубіжними підприємцями-партнерами — готовність "пожертвувати" великою (аж 120 "Мерседесів"!) сумою для "світлого майбутнього", яке обіцяє винятковий талант Михайла Вороніна — тепер уже гідно поцінований.

"Герої-бізнесмени" з України, на відміну від героїв з української діаспори, не обов'язково є етнічними українцями, але вони — "політичні українці".

"Героя ринкового суспільства" цього типу шанують і вважають "своїм" насамперед підприємці, молодь, що мріє про успіх у сфері бізнесу. Із цим культурним героєм асоціюються такі риси, як підприємницький хист, високий професіоналізм, працелюбство, вимогливість до себе й до інших, енергійність, надійне партнерство у бізнесі, вміння добитись життєвого успіху в нових ринкових умовах.

Таким чином, в Україні вже накопичився певний досвід "творення" культурних героїв зі сфери бізнесу, ринкової економіки. Ці герої ще не стали "всенародними", проте мають своїх численних прихильників. Вони стають уособленням цінностей, характерних для відкритого суспільства з

ринковою економікою, і водночас мають певний "український колорит", що базується на національних культурних традиціях "героєтворення" та обумовлений соціально-культурними особливостями України.

Література

Банкір, мислитель і поет. // Сільські вісті, 1998, 6 січня.

Бондаренко В. Главный банкир считает: "Не в деньгах счастье" // Киевские ведомости. — 1997, 5 июля, с. 15.

Боровик Ю., Лисенко О. Станіслав Аржевітін. Нормальний банк — він і у кризі нормальний // Галицькі контракти, 1998, №39, с. 30–33.

Василь Р. В лифте, где ровно год назад убили Вадима Гетьмана... // Факты и комментарии, 1999, 22 апреля, с. 9–10.

Вулиці Києва: Довідник (А.В.Кудрицький, Л.П.Пономаренко, О.О.Різник). — К.: "Українська енциклопедія" ім. М.П. Бажана, 1995.

Гаркуша А. Уже рік без Вадима Гетьмана. // Хрещатик, 1999, 30 квітня, с. 15.

Дуцик Д. Парламент іде ва-банк.. // Україна молода, 1999, 6 травня, с. 1–2.

Історія Києва (в двох томах). — К.: Видавництво АН УРСР, 1960.

История Киева (в трех томах, четырех книгах). — К.: Наукова думка, 1983–1985.

Ковалинский В.В. Меценаты Киева. — К.: Кий, 1998, 528 с.

Ковтун Т. Гривнева фортеця. // Україна молода, 1998, с. 4–5.

Короткий довідник з історії України (І.Ф.Курас, М.О.Багмет, І.І. Федьков та ін.). — К.: Вища школа, 1994, 255 с.

Кошовий Д. Фінанси без Гетьмана // Галицькі контракти, 1998, №17, с. 16–17.

Кошовий Д. Хто підняв руку на Ющенка // Галицькі контракти, 1999, №17, с. 12–13.

Ленін В.І. Загрожуюча катастрофа і як з нею боротися /Повне зібр. тв. — К.: Вид-во політ. літ. — т. 34, с. 159.

Ленін В.І. Промова про ставлення до Тимчасового уряду на І Всеросійському з`їзді Рад... 3–24 червня 1917 р. /Повне зібр. тв. — К.: Вид-во політ.літ. — т. 32, с. 263.

Маріуц С. Михайло Воронін. Закрійник, який став фабрикантом // Галицькі контракти. — 1998, №23, с. 40–45.

НБУ и Правительство приложат все усилия для выплаты одноразовой помощи ветеранам. // Факты и комментарии, 1999, 6 мая, с. 4.

Пилипенко В.Є., Шевель І.П. Соціологія підприємництва. — К.:Європа, 1997, 104 с.

Позичальник Т. Не морочте голову // Галицькі контракти, 1998, №40, с. 10–12.

Політичний портрет України. — 1994, №10, 38 с.

Потоцька О. Гетьман українських фінансів: головне відповідати власному прізвищу // Галицькі контракти, 1997, №47, с. 36–40.

Революция на Украине по мемуарах белых (Под ред. Н.П.Попова). — М., Л.: Госиздательство, 1930 (репринтне видання).

Рік без Гетьмана. // Україна молода, 1999, 22 квітня, с. 1–3.

Сидорук С. Олександр Слободян. "Пивний король України" //Галицькі контракти, 1998, №1–2, с. 30–34.

Сингаївський М. Борозни його життя. // Урядовий кур`єр, 1999, 12 січня, с. 6.

Слабошпицький М.Ф. Українець, який відмовився бути бідним. — К.: Рада, 1994, 174 с.

Сохар О. В Україні вбито Гетьмана // Галицькі контракти, 1998, №17, с. 10–15.

Україна і світ. Історія господарства від первісної доби і перших цивілізацій до становлення індустріального суспільства (За загальною редакцією Б.Д.Лановика). — К.: Генеза, 1995, 225 с.

Український Радянський енциклопедичний словник. — К.: Головна редакція УРЕ, 1966.

Хижня А. Магнати краси і добра // Панорама, вересень/жовтень, с. 35–36.

Хто є хто в Україні.Політики, підприємці, військові, науковці, діячі культури, спортсмени. — К.: "К.І.С.", 1997, 609 с.

Шеремета Е. Следственная комиссия по НБУ... // Факты и комментарии, 1999, 30 апреля, с. 4.

Щербакова М. Банкір з першої десятки // Галицькі контракти,1997, №40, с. 29–32.

Щербакова М. Перший український міжнародний банкір Ігор Юшко // Галицькі контракти, 1999, №10, с. 20–24.

Экономическая энциклопедия/Науч.-ред. совет изд-ва "Экономика"; Ин-т экономики РАН; Гл.ред Л.И.Абалкин. — М.: ОАО "Издательство "Экономика", 1999, 1055 с.

Ющенко В. Україна приречена на успіх. Наше завдання їй допомогти // Універсум, 1997, №3–6, с. 19–21.

Ющенко В. Гривню всім, а не кожному. // Урядовий кур`єр, 1997, 2 вересня.

Ющенко В. Стала гривня на крило // Голос України, 1997, 3 вересня.

Ющенко В. "Стабільні ціни можуть забезпечуватися тільки незалежним центральним банком" // Урядовий кур`єр, 1999, 20 лютого, с. 6–7.

“Батьки народу” та “бульдоги під килимом” (знамениті політики)

Максим Стріха, Олександр Гриценко

І.

Хай шумить земля піснями
В цей крилатий, гордий час...
Слово Сталіна між нами,
Воля Сталіна між нас.
М.Рильський

В опозицію дівчина
проводжала бійця...
О.Ірванець

Влітку 1998 року популярна серед київського навколополітичного “бомонду” газета “Зеркало Недели” почала друкувати “Спікеріаду” — серію дотепних матеріалів, об'єднаних темою затяжних і виснажливих виборів Голови Верховної Ради. Сценки “спікеріади” були побудовані на доброму знанні реалій вищих ешелонів влади і просякнуті вельми ризикованими алюзіями й прихованими цитатами. Усе це разом зумовило неабиякий успіх текстів, як згодом виявилося, В.Зайцева й Дм.Джангірова. Їх передруковували інші газети, власники комп'ютерів роздруковували їх з “інтернетівської” версії “ЗН” як добре чтиво. Нарешті, за свідченням очевидців, О.Мороз (за версією “Спікеріади” — “простий окраїнний соціаліст депутат Отмороз, радницею з економіки битий, братами-комуністами недооцінений, всіма рештою толерований лише з необхідності”) з задоволенням читав “в особах” цей текст товаришам з “лівоцентрівської” фракції.

Завданням цього нарису аж ніяк не є аналіз сюжетів “Спікеріади”. Важливе інше. Популярності цих текстів сприяла впізнаваність не лише Леопольда І Кралчука та Леопольда II Чучми вкупі з прем'єром Волькою Остопупенком та адміністратором Кушнараповим, але й усіх тих ведмедчуків, чуркісів, ішакевичів та тайфунчих, які створювали для сюжету яскраве, майже брейгелівське тло. Отже, українські політики так само потрапили до числа коли не героїв, то принаймні знаменитостей нової “мультимедійної” доби.

За ще зовсім недавніх радянських часів “Спікеріада” з'явитися не могла. Не лише через цензуру й зовсім іншу політичну кухню. Річ у тім, що політики двох останніх радянських десятиліть до числа масових героїв чи знаменитостей аж ніяк не належали — а відтак, за винятком хіба що

немічного "дорогого Леоніда Ілліча", аж ніяк не надавалися для пародіювання. Звичайно, люди з тодішньої "верхівки" не були позбавлені ані фаховості, ані, в окремих випадках, просто людського шарму. І звичайно ж, вони не могли не мати розвинених бійцівських якостей — необхідних для того, щоб вижити в тій "бійці бульдогів під килимом", що її являло собою політичне життя в СРСР. Проте принципи публічного життя керівників СРСР були надто далекими від сьогоднішньої практики "вільного світу", а відтак і від механізмів творення героїв та знаменитостей мас-медійної доби.

Та й, власне, можна сперечатися, чи взагалі застосовне поняття "політики" до колишнього СРСР. Скажімо, один з відомих діячів доби перебудови, колишній народний депутат СРСР та голова Ленради А.Собчак писав: "У державах з тоталітарним режимом (...) від політичного курсу залежить життя, але, хоч як це парадоксально, самої політики як такої не існує. Гризня тимчасових фаворитів біля трону та апаратні ігри функціонерів — все, що завгодно, але не політика" [Собчак, с.5].

Справді, офіційний пантеон радянських героїв нараховував величезну кількість імен — від "безсмертного Леніна" до численних "соратників" і "борців за справу". Старанно опрацьований ритуал передбачав і поклоніння живим "вождям" — від абсурдного обрання "почесної президії в складі Політбюро ЦК КПРС" аж до декорування всіх радянських міст у дні революційних свят старанно ретушованими портретами тих-таки членів Політбюро. А проте цей культ, принаймні в останні десятиліття існування СРСР, якось мало зачіпав серця простих громадян. Імена більшості членів Політбюро пересічний демонстрант ледве чи міг ідентифікувати з їхніми "мистецькими" зображеннями. Авторові відомий промовистий випадок, коли напередодні листопадових свят 1982 року було дано вказівку не виносити портретів А.Кириленка, негласно вже усунутого з членів московського Політбюро. Проте розібратися, яка саме серед півтора десятка парсун — Кириленкова, — керівництво університету не змогло, й тому дало вказівку виносити лише кілька "надійних" облич.

Навряд чи можна заперечити О.Гриценку, який писав: "нові міфічні постаті — як-от Щорс чи Махно, не згадуючи вже про "загальнорадянських" героїв — від Леніна, "залізного Фелікса", "батька народів" Сталіна до Чкалова, Чапаєва й Петьки, — народжувалися передусім завдяки кінематографу" [Гриценко, с.55]. Але протягом тих-таки останніх десятиліть радянської влади живих політичних діячів на кіноекрані за "законами жанру" бути не могло. А постійна присутність "геронтократів" на екранах телебачення в силу страшної занудності сюжетів з їхньою участю (президії всіляких урочистостей, відрежисовані "поїздки по країні", "зустрічі з трудящими" тощо) аж ніяк не могла зробити з них "героїв" — у жодному з

прийнятих сучасними дослідниками визначень — див. [Гриценко, с.38-42]. Справді, перестарілі вожді вже не могли слугувати ані втіленням традиційних радянських міфів та цінностей (в тому сенсі "революційного творення й самопожертви", який все ще підносився офіційною пропагандою), ані, тим більше, репрезентувати цінності, пов'язані з індивідуальною свободою. Отже, не могли вони претендувати, за визначенням Нахбара й Лоуза [Nachbar & Lause], ані на ролю "героїв-громадян", ані, тим більше, на місію "героїв-бунтівників".

Та й в якості простих знаменитостей радянські вожді останніх десятиліть СРСР суттєво поступалися в очах простолюду популярним акторам чи спортсменам. Адже живих людей з успіхом замінювали маски їхніх офіційних портретів, інколи доповнювані усілякими апокрифічними історіями (були особливо популярні в середовищі фронтовиків щодо "генералісімуса Сталіна" та маршала Жукова), або ж анекдотами (переважно на адресу кумедно-недолугого М.Хрущова або ж маразматично-немічного Л.Брежнєва).

Таку ситуацію прокоментував відомий український політолог, згодом — діяч адміністрації Президента Л.Кучми В.Литвин: "Що ми знаємо, наприклад, про Й.Сталіна, М.Хрущова, Л.Брєжнєва, республіканських і постреспубліканських керівників, крім офіційних версій? Нічого або майже нічого. Послуговувалися й послуговуємося легендами, чутками та домислами. (...) У нас же історія фактично була обезлюднена (а політології як науки взагалі не існувало), зводилася до реєстрації подій та фактів, коментування документів і "наукового" обгрунтування вже прийнятих рішень. Без показу головної дійової особи в них — людини, за винятком, зрозуміло, героїзації керівних діячів, які на цей момент перебували при владі. Й чим більше їх підносили за життя, тим сильніше таврували по смерті. (...) Не випадково ж такий вибуховий інтерес мали публікації перших перебудовних років з історичної тематики, в яких фігурували люди, вчинки, факти... Проведені на початку 1993 року Інститутом соціології НАН України опитування в усіх регіонах країни, зокрема, показали, що українських читачів над усе цікавлять не інформація про події та поглиблений їх аналіз, а статті з висвітленням особистого життя державних діячів, партійних лідерів, багатіїв" [Литвин, с.6–7].

Якщо ми звернемося до питання, хто ж саме були політичними "знаменитостями" доби застою в Україні, то сконстатуємо декілька загальних речей:

1. До числа цих "знаменитостей" не могли входити постаті національно-визвольної боротьби (діячі УНР, УПА, еміграції, дисидентського руху тощо). Адже в кращому разі вони були відомі обивателеві лише з імен, які, стараннями радянської пропаганди, ставали поняттями лайли-

вими: "петлюра" чи "бандера". Звичайно, міфи про діячів цього кола побутували серед вузького кола втаємничених, і то переважно в Західній Україні — але КГБ досить успішно стежило за тим, аби це коло не розширювалося.

Ми не будемо також заглиблюватися в тему героїзації окремих постатей цього кола в середовищі еміграції та діаспори. Обмежимося лишень констатацією, що загальновизнаного "іконостасу" не було вироблено й тут. Стосовно доби Визвольних змагань більшість сходилася-таки на визначній ролі С.Петлюри, який, на відміну від С.Грушевського та В.Винниченка, виявив риси державного діяча (хоча не бракувало й критиків — від "лівих" на кшталт самого В.Винниченка, до "правих" — з нечисленного табору "гетьманців"). Проте стосовно доби Другої світової війни українці виявилися безнадійно поділеними між прибічниками ліберальних "уенерівських" ідей з одного боку, та "крутими" націоналістами — з другого. В таборі останніх за право нести "незаплямований прапор" затято змагалися "мельниківці" з "бандерівцями", з числа яких у 50-і виокремилися ще й "двійкарі". Всі ці угруповання мали принципово відмінні погляди щодо ролі й місця більшості визначних постатей нашої історії новітнього часу.

2. Офіційне керівництво УСРР-УРСР та КП(б)У-КПУ так само погано надавалося до героїзації — як через бідність на яскраві постаті, так і через децимації, яких воно постійно зазнавало. На міфологізованому рівні (так само лише в порівняно вузькому колі національно заангажованих людей) існувала хіба що постать провідника "українізації" 20-х рр., наркома освіти УСРР старого більшовика Миколи Скрипника, що вкоротив собі віку в рік голодомору. Згадувати про нього дозволили знову з другої половини п'ятдесятих, проте використати національний потенціал цієї постаті (як "української радянської альтернативи" дедалі потужнішому рухові за відокремлення від СРСР) влада спробувала лише на межі 80-х — 90-х рр. Так, 1990 року видавництво ЦК ЛКСМУ "Молодь" видало біографічну повість А.Мацевича "Микола Скрипник". Кількома роками раніше поява такої книжки мала б ефект вибуху бомби. Але 1990 р. пасажі на кшталт: "громадянська війна ішла проти всіх петлюр-зелених-денікіних-врангелів-тютюнників — не тільки за землю й заводи, але й за звільнення від засилля великоруського шовінізму" [Мацевич, с.176] — серйозно сприйматися не могли. Адже читачі тоді вже добре знали, що трьох із перелічених вище п'яти опонентів Скрипника в громадянській війні аж ніяк не можна було вважати провідниками "великоруського шовінізму". Отже, за браком історичного часу ця спроба ввести трагічного наркома до першого ряду національного "іконостасу" успіхів уже не мала.

З керівників нового часу цікавість міг викликати хіба що П.Шелест — через певні національні симпатії та через раптову відставку. Він теж став для тих-таки національно-зорієнтованих інтелігентів чи не символом такого-собі новітнього Конрада Валенрода, або ж Полуботка, оборонця прав України. Ходили легенди про те, якою сміливою і правдивою є вилучена з бібліотек і книгарень книга Шелеста "Україно наша Радянська". Проте сьогодні, розгорнувши дивом вцілілого примірника, читач не зустріне там жодних одкровень; більше того, сторінки виявляться рясно пересипані запевненнями на кшталт "Україна є складовою, невід'ємною частиною Радянського Союзу" та інвективами на адресу "запроданців, мерзенних зрадників Батьківщини — українських буржуазних націоналістів" [Шелест, с.5, с.276].

Однак "міф про Шелеста" існував аж до кінця 80-х, а в "глухому" 1975-му році на Центральному стадіоні під час переможного матчу з "Баварією" лунав і крамольний вигук: "Хай живе вільна Україна, хай живе наш батько Петро Юхимович Шелест!" Уже в роки "зрілої перебудови" за потурання певних кіл київської (а — хто відає — можливо, й московської) влади було зроблено й певну спобу реанімувати міф про Шелеста як знов-таки радянську альтернативу вкрай непопулярному наприкінці вісімдесятих В.Щербицькому. Цікаво, що з цих спроб почав своє політичне сходження молодий комсомольський апаратник Дм.Табачник, який опублікував у 10 числі журналу "Київ" за 1989 рік резонансне інтерв'ю з "персональним пенсіонером союзного значення". Інтерв'ю це справді містить чимало повчальних подробиць щодо звичаїв, які панували у вищих ешелонах радянського керівництва. Проте про реальні погляди П.Шелеста можна судити бодай із його наївного, але щирого твердження, що "за сьогоднішню надзвичайну напруженість у міжнаціональних стосунках, за виникнення жахливих вогнищ насильства, проявів братовбивчих зіткнень ми повинні дякувати одному з авторів цього — Михайлу Андрійовичу Суслову". І водночас — з його ж пасажу, що "за Хрущова такого не могло б бути — ані русифікації шкіл у містах, ані русифікації вузів" [Без культури немає народу, с.104-105]. Нагадаємо, що насправді активна русифікація вищої і середньої школи розпочалася саме за М.Хрущова, коли від 1954 р. знання української перестало бути обов'язковим при вступі до вузів, а 1958 р. Законом СРСР про освіту встановлювалася "добровільність" при вивченні національної мови. І лише усунення М.Хрущова дало змогу трохи загальмувати цей процес [Кравченко, с.284-300].

Нарешті, вже в роки перебудови на статус "знаменитостей" могли претендувати перший секретар ЦК КПУ В.Щербицький та голова Президії Верховної Ради УРСР В.Шевченко. Проте це, безумовно, були знаменитості зі знаком "мінус". Суспільство демонізувало їхню ролю в дні Чорнобильської катастрофи (ролю, як видається сьогодні, радше розгублено-

статичну, а не зумисно-злочинну). Певний інтерес до цих постатей підтримується й сьогодні. Зрештою, В.Щербицький увійшов до сьогоднішнього "іконостасу" українських "лівих": "Теперішньому поколінню не можна забувати вагомий внесок в економічний та соціальний розвиток України Олексія Кириченка, Миколи Підгорного, Петра Шелеста, Володимира Щербицького. Саме в ті роки створювалися умови, за яких кожен з нас міг здобути освіту, проявити себе в роботі і в громадському житті" [Ткаченко, с.2].

3. В силу умов існування України в СРСР значно більшою мірою проводилася героїзація та міфологізація в масовій свідомості постатей уже згадуваного "загальнорадянського" пантеону. Почалася ця робота буквально з перших днів радянської влади. Очевидно, необізнаний з поняттям "громадянська релігія" народовець С.Єфремов щиро дивувався в своїх щоденникових записах: "Дивно мені одне: люде борються з релігією шалено, а нічого кращого не вигадали, як огорнути Леніна чисто релігійними формами: оте виставлювання його тіла "на поклонение" (так і написано в церемоніалі!), отой склеп з бальзамованим тілом (чим не мощі?), отой пишний по-візантійському церемоніал... Марксисти одкидають героїв і героїчне, а з Леніна (та й не з одного його) зробили надгероя, кумира, перед яким кадять, кланяються та розбивають лоби. І тут психіка дужча від доктринерства" [Єфремов, с.62–63]. Цей запис було зроблено 27 січня 1924 року — через три дні після смерті Леніна. А ще за чотири дні учений повертається до цієї ж думки: "Брехня, брехня, брехня... якась вакханалія брехні, ціле море брехні, липкої, крикливої, навіть не натуральної. (...) Якийсь "педком" (педагогічний комітет) розіслав по школах папера, що він прохає дитячі твори, малюнки про Леніна послати на виставку. І ось почалася post factum по всіх школах гарячкова фабрикація — адже треба показатись! — "ленінського матеріалу". А з того матеріалу виростуть ... пишні реляції про те, як знали і любили "дедушку Ильича" діти" [Єфремов, с.65–66].

Побоювання віце-президента ВУАН справдилися на всі сто відсотків. Тут не місце писати про механізм формування культу В.Леніна, а згодом — І.Сталіна і, значно меншою мірою — М.Хрущова та Л.Брежнєва. Відзначимо, що в останні доперебудовчі роки культ Леніна існував на рівні офіційного ритуалу, нікого особливо не беручи за душу. З початком перебудови були спроби повернутися до "справжнього", "неспотвореного" Леніна. В Україні для цього існував і додатковий чинник — Леніна намагалися показати поборником рівноправ'я української мови, автором Резолюції ЦК РКП від 1919 року [Стріха, с.407]. Але публікація раніше заборонених документів з наочністю довела: сталінський терор був не трагічним відхиленням, а закономірним продовженням ленінської теорії та

практики і, отже, ніхто з нормальних людей далі вже не міг серйозно вважати Ілліча володарем своїх дум.

Культ Сталіна, розвінчаний на XX з'їзді КПРС у доповіді М.Хрущова, реально проіснував значно довше. Звичайно, численні твори українських радянських письменників на тему "сталініани", а так само й "народні" приказки на кшталт "Щоб у добрі жити, Сталін учить чесно робити" чи "До Сталіна весь світ прислухається" [Великому Сталіну, с.117] швидко вийшли з обігу. Багатьом живим класикам терміново довелося чи то вилучати строфи з віршів, чи то розділи з романів. Проте живильним середовищем для сталінського міфу були апаратники й директори старого гатунку, військові, особливо — колишні фронтовики, та й взагалі люди з потягом до "сильної руки". Інколи героїзація Сталіна була й фрондерською реакцією на його офіційне напівзамовчування — особливо в книжках і фільмах 60-70-х рр. на військову тему. Цей культ мав чимало прибічників і в Україні, і тепер представники лівацьких угруповань виходять на демонстрації не так з образом Леніна, як з портретом "вождя всіх часів".

Втім, якщо казати цілком строго, то Сталін був популярний в окремих прошарках радянського народу не як "державний діяч" (багато хто пам`ятав про наявність таборів), а як "полководець, який розбив німців". І цій іпостасі сталінського міфу існувала більш "м`яка" альтернатива — міф про маршала Жукова. Популярний і свавільний за характером маршал, який допоміг М.Хрущову розправитися з Берією, згодом був усунутий у відставку з посади міністра оборони СРСР за начебто "намагання вивести армію з-під контролю Політбюро". До смерті в 1974 році Г.Жуков жив у напівопалі, але його загалом доволі суб`єктивні й вибіркові мемуари "Спогади й роздуми" стали в шістдесятих однією з "культових книжок", а сам маршал отримав у народних переказах славу "справжнього переможця фашистів".

І хоча реальний маршал Жуков виявляв під час військових операцій цілковиту зневагу до "людського матеріалу" (чого варті бодай півмільйона солдатів, покладені в два останніх місяці війни в битвах за Будапешт і Берлін), проте переказ зберіг пам`ять насамперед про те, як маршал підносив у колі зачудованих західних союзників тост за "російського солдата". І сьогодні вже дуже літні ветерани Другої Світової з вдячністю приймають російську медаль ім. Г.Жукова, щиро обурюючись з приводу спроб надто уважних до історичної правди "націоналів" заперечити проти відмови від власної української ветеранської медалі чи проти встановлення пам`ятника Г.Жукову в Харкові.

Поява в Україні публічних політичних діячів, а також перехід цих діячів у ранг знаменитостей відбулися щойно в часи "пізньої перебудови". Основні етапи цього процесу описав той-таки В.Литвин: "Установ-

чий з'їзд Народного руху України за перебудову (8–10 вересня 1989 року) знаменував початок фактичного об'єднання двох суспільно-політичних течій з різним на той час ставленням до державних і суспільних інституцій: власне прихильників Руху та більш радикальних, опозиційних сил, які здебільшого уособлювала УГС (...). Перші — представники переважно творчої й наукової інтелігенції старшої генерації, часто із значним соціальним статусом, котрі знаходили можливість поєднувати своє “Я” з правилами гри, що їх диктувала система, й котрі позитивно відгукувалися на “новий курс” М.Горбачова. Їхня віра тоді в “соціалізм з людським обличчям”, частково те досить помітне становище, яке вони мали в суспільстві, зумовлювали те, що вони віддавали перевагу діям у межах існуючої системи. Це були переважно ідеологи, й для них перехід від одного способу мислення до іншого виявився найменш складним. Використовуючи свої зв'язки з радіо, телебаченням, газетами, вони почали значно впливати на формування громадської думки. Надто швидко з цього прошарку виокремилася когорта популярних ораторів. Їм було суджено відіграти особливу роль у збудженні суспільства, оскільки кожний їх виступ ставав на той час подією суспільного життя. Друга група — дисиденти, політв'язні та інші відкриті супротивники існуючого ладу. Вони не були пов'язані співробітництвом з системою, відстоювали свої погляди більш безкомпромісно, ставили питання більш послідовно й жорстко, першими почали апелювати безпосередньо до мас” [Литвин, с.153–155].

Публічні політики швидко робляться героями мас — насамперед тих, які прагнули змін у своєму доволі сірому (хоча, як бачимо тепер, не такому вже й безпросвітно вбогому) існуванні. Не обтяжені жодною реальною відповідальністю, вони п'яніють від ковтків несподіваної свободи. Основою аргументації стають не продумані політичні програми, а прості, але зрозумілі всім гасла. “Першим її [боротьби за співчуття мас — М.С.] виявом став неочікуваний і різкий сплеск популізму, виділення популярних політиків. Відбувається пошук найбільш простих і доступних гасел” — відзначає політолог [Литвин, с.198].

Трансляції з'їздів народних депутатів СРСР у 1989 році й сесії Верховної Ради УРСР в 1990-му стають найбільш рейтинговим телевидовищем і радіошоу. А ті, що найупевненіше почуваються біля мікрофонів на сесіях і мітингах — справжніми героями. Автор цих рядків може засвідчити: людину з синьо-жовтим депутатським значком на вулицях Києва в жовтні 1990 року, в дні знаменитого студентського голодування багато хто ладен був сприймати як героя і ловити кожне його слово.

Але за якихось кілька років ситуація радикально змінилася. Відбулося стрімке розвінчування багатьох героїв. Цьому немалою мірою сприяла, — “громадянина” (інколи з виразними “варязькими” - в сенсі Є.Маланю-

ка - рисами, бо потяг до "сильної руки" в народі нікуди не подівся). Ось і з'являються на перших сторінках газет фотографії, скажімо, прем'єра В.Пустовойтенка, який зосереджено натискає гашетку автомата вітчизняного виробництва.

Але доба героя-політика, очевидно, в Україні проминула. Настає доба політика-масмедійної знаменитості, яка може стати об'єктом для пародіювання в газеті "Зеркало Недели" або предметом для розслідування для якогось майбутнього українського Кеннета Стара. Хоча, зрештою, далеко не ця публічна знаменитість може натискати на важелі реальної влади, що частіше утримуються маловідомими загалові "сірими кардиналами".

II. Типи героя-політика вчора, сьогодні й завтра

О.Гриценко

Коли йдеться про героя-політика або знаменитість-політика, то виникає одразу потреба в кількох уточненнях предмету розмови. По-перше, що таке, власне, є герой-політик? Чи йдеться про ідеал політика в уявленні автора, чи про те, які реальні політичні й державні діячі минулого й сьогодення цьому ідеалові відповідають або не відповідають?

Отже, йтиметься тут не про це, й далі не буде жодного розвінчання байдужості до людських життів маршала Жукова, політичної короткозорості Скрипника та Шелеста, макіавелізму Леніна і так далі, й таке інше. Зрештою, не документальна відповідність конкретної особи певним моральним, інтелектуальним, професійним, ідейним міркам робить цю особу славетним героєм, пророком, генієм, а, як уже неодноразово вказувалося, культурна комунікація певної спільноти, і тільки вона творить чи то безсмертного героя з простого смертного, чи то лише короткочасну знаменитість. Герой з'являється, коли усе суспільство, або ж (значно частіше) важлива суспільна група у певний період, не обов'язково за життя, починає героїзувати якусь постать, легендаризувати її життя, робити її, цю постать, втіленням певних надзвичайних якостей, або ж символом певних визнаних цінностей, що їх поділяє вся ця спільнота. Тоді вже жодне "викриття" не зарадить, тож не в ньому наша мета, як і не в побудові ідеальних образів, буцімто "гідних" героїзації.

Дещо ближче за характером до нашого дослідження стоять спроби типізації видатних політичних діячів минулого й сьогодення, які час від часу робилися в наших суспільних науках. Ми згадаємо тут принаймні деякі з-поміж них. Наприклад, як уже згадувалося в нарисі про Хмельницького з цієї збірки, М.Грушевський у 9 томі "Історії України-Руси" зробив спробу вмістити Хмельницького в систему координат світової політики:

"Я б сказав, що Виговський — се був політик-європеєць, тим часом як Богдан — стихійна сила більш євразійського чи просто-таки азійського характера. Як провідник, двигач і насильник мас він показав себе дуже яскраво, а політиком був не великим, і поскільки керував політикою своєї козацької держави, виходила вона не дуже мудро" [Грушевський, т.9, кн.2, с.1497]. Отже, бачимо цікавий зразок раннього національного оксиденталізму; сильно міфологізованого протиставлення "політика-європейця" (освіченого, "культурного", який керується продуманими програмами й діє "цивілізованими" методами), та "азіатського", або ж буцімто зовсім не політика, а лише "провідника, двигача й насильника мас". Грушевського мало обходить, що "поганий, стихійний політик" Хмельницький досяг незрівнянно більших успіхів, аніж "європеєць" Виговський. Ця політична сліпота колишнього голови Центральної Ради тим показовіша, що він та його колеги, намагаючись бути "цивілізованими політиками-європейцями", так нездарно програли "азіятам-більшовикам".

Однак проблема героїчного образу Хмельницького тут для нас обертається трохи іншим боком — як архетипального Гетьмана, інакше кажучи, єдиної "місцевої" легітимної владної постаті часів Хмельниччини й дальшої Гетьманщини (у певному сенсі, ersatz-монарха в Україні, народ якої не дуже уявляв, як можна існувати "без царя").

Гетьман в уявленні українців після (і внаслідок) правління Хмельницького — це й суверен, і народний обранець, але справжній Гетьман передусім має бути постаттю харизматичною, інакше факт обрання мало чого вартий (як показують долі Виговського, Юрася Хмельницького, Брюховецького та інших).

На думку М.Грушевського, "стара українська традиція" трактувала Хмельниччину "як вихідний момент, як базу, а далі — як санкцію пізнішого ладу Гетьманщини, або як ту норму, котрою сей пізніший лад повинен був нормуватися", — тобто, в певному сенсі, як еталон української державності, а тому, природно — "як щось монолітне, одноцільне, створене волею і замислом "батька вільності, героя Богдана", як його назвав Сковорода. В сім завсіди акцентувалася історична місія і значіннє Богдана і його епохи — він "визволив" Україну з неволі..." [Груш., т.9, с.1479]. Вочевидь, особисті якості Хмельницького, його харизма, таланти військового й політичного провідника прорезонували із стереотипними уявленнями масової свідомості про те, яким Народний Вождь має бути. Той-таки М.Грушевський визнає: "Богдан був дійсно природжений вождь-правитель і політик-дипломат. Легко піднімав і рухав маси, міг панувати над їх настроями — так само кривавим насильством, як і ласкавим словом, покірним жестом; у вдачі його було щось неймовірно чарівне, що з'єднувало йому людей" [Груш., с.1490].

Намагаючись визначити Гетьмана (не Хмельницького, а "гетьмана-як-ідеал"), як тип політичного лідера, характерного саме для української культури, приходимо до висновку, що, спершу в Хмельницькому, а потім — у "Гетьманові взагалі", поєднується *харизматичний вождь-обранець вищих сил із традиційним, патріархальним ватажком, "батьком козацьким"*.

Як це детально розкривається у нарисі про Хмельницького, з перших років Визвольної війни розпочинається "комунікаційний процес" легітимування гетьмана як не просто обраного козацькою радою гетьмана Війська запорозького (іншими словами, найстаршого серед козацьких ватажків, "головного отамана"), а обраного Богом харизматичного лідера козаччини — "провідної верстви" України.

У наш час "історична публіцистика" любить повертатися до теми демократизму "козацької християнської республіки", буцімто унікального для тодішньої Європи. Однак при цьому неохоче визнається, що більшість "демократичних" процедур Війська Запорозького були або запозичені з політичного життя тодішньої Речі Посполитої, або мали доволі архаїчний характер. При цьому до політичної культури польської шляхетської демократії ставлення козацьких верхів та низів було загалом досить негативне. Відомі ідеї з ранньої "програми" Хмельницького — добитися, "щоб король королем був", тобто сувереном, а не "іграшкою в руках сейму", — протривали в українській свідомості до часів Костомарова й Шевченка, який, попри всю свою волелюбність, різко негативно відгукується про "Шляхетчину" в поемі "Гайдамаки":

Було, шляхта, знай, чваниться,
День і ніч гуляє
Та королем коверзує...

...Сейми, сеймики ревіли,
Сусіде мовчали,
Дивилися, як королі
Із Польщі втікають,
Та слухали, як шляхетство
Навісне гукає:
"Nie pozwalam, nie pozwalam!"

Майже вся політична культура польської шляхетської демократії державою Війська Запорозького (що її еліта, зрештою, виховалася в атмосфері шляхетської демократії) була поступово "пущена в непам'ять", окрім самої виборності гетьмана та старшин — виборності дедалі більш формальної (відомо, що вже Хмельницький став призначати полковників, явно прагнув запаровадити спадкове гетьманування, й істотного, принципового опору, як, напр., опір шляхетських конфедерацій спробам рефор-

мувати давню політичну систему Речі Посполитої, — ці заходи не зустрічали). Традиція виборності старшин не супроводжувалася традиціями публічного дебатування ключових проблем "військових" — тобто проблем держави, козацького стану. Не було чітко розроблених демократичних процедур, — які, за Дж.Кіном, становлять суть демократії [J.Keane, p.43], ані прав меншості, ані реального механізму підзвітності гетьманів та полковників перед тими, хто їх обирав. Хіба що коли козацькій масі уривався терпець, вона могла скликати "чорну раду", під впливом емоцій скинути старшину, а частенько — й повбивати її.

А в пізнішій, "державницькій" традиції української думки навіть ці формальні елементи демократії засуджувалися, в постаті Гетьмана на перший план висувалися його автократичні риси, його прагнення стати стовідсотковим сувереном, позбутися (для себе й своїх евентуальних спадкоємців-нащадків) безпосередньої залежності-відповідальності перед козацтвом — "електоратом". В.Липинський писав в "Україні на переломі": "Запорозька козаччина, що в першій добі повстання головну ролю грала, боїться величі національного завдання, яке перед нею ставить Гетьман і старшина. ...Скликана Гетьманом рада козацька гуде, щоб вертати на Запоріжжя зо всією здобиччю (...) — та Гетьманська залізна рука веде її далі" [Липинський, 1991, с. 85]. І далі: "...не з вини нашого Великого Гетьмана повстане згодом наша пізніща трагедія національна. Не він винен, що його нерозумні нащадки велику політичну ідею європеїзації козаччини, а з нею і цілої України ...передадуть потім разом з легіонами Феофанів Прокоповичів у руки московські" [там само, с.86].

Політичні типи імперської метрополії

Із скасуванням Гетьманщини російською самодержавною імператрицею, відомою всій Європі як Катерина Велика, самостійне політичне життя України надовго перейшло із сфери повсякденної реальності до сфери національної міфології. Як писав О.Шпигоцький у відомому листі до І.Срезневського, "Миновалося єя (України) козакованіє на полях бранних, не полагать уже козаку меча своєго на вєси судєб, закозакує же он тєпер на полях сладкого песнопєнія..." Однак у свідомості різних верств українського суспільства "законсервувалися" створені Гетьманщиною форми державно-політичного життя, в тому числі й Гетьман — як архетипальний власне-національний політичний вождь нації, — законсервувалися, щоб виринути вдруге після катаклізму 1917 року, і втретє, на початку 1990-х.

Але тим часом нові уявлення про політичних лідерів, нова політична культура насаджувалася в українських землях Російською імперією. В абсолютистській, тиранічній державі, якою була протягом усього свого існування Російська імперія, політики в сучасному (а власне, в західному)

сенсі, як політики (квазі-)демократичної, з представництвом та парламентаризмом, з партіями та поділом влад, із скільки-небудь вільною пресою та публічним обговоренням усіх важливих політичних питань, — такої політики там, ясна річ, не було аж до 1905 року; однак політика не у вузькому сенсі, а в прямому, словниковому (як сфера суспільної діяльності, пов'язана з державою, її управлінням, державною владою), таки існувала, і часом діяли в цій сфері люди видатні, славетні чи принаймні загальновідомі, знамениті. Хтось із них обмежувався Ворголівськими "п'ятьма хвилинами слави", хтось — Бурстінівським статусом "особи, широковідомої своєю широковідомістю", але когось суспільна комунікація наділяла не лише славою, а й надзвичайними якостями, талантами, подвигами, перетворювала на постаті-символи, уособлення вищих суспільних, національних, державних цінностей. Ось таких і можна вважати героями-політиками.

Якщо ми виключимо з їх переліку знаменитих полководців, нічим іншим, окрім воєнних перемог і походів, не прославлених (Суворов, Кутузов, Нахімов), то залишаться, власне, два типи героїв-політиків самодержавної епохи: **Цар-батюшка** та його **Фаворит**.

Із Царем-батюшкою (Царицею-матушкою), він же — Государ, Білий Цар, Цар Православний і прочая, — все більш-менш зрозуміло: це — автократичний монарх, спадкоємний харизматичний володар (за М.Вебером), наділений всіма можливими чеснотами, підкоритель "племен і язиків", оплот віри православної, уособлення не лише влади, а й самої держави (див. про формування цього образу, напр., в [Толочко]).

Світочі національного духу — Державін, Пушкін, Тютчев, Достоєвський — складають віршовані та прозові оди й панегірики йому та його політиці; темний плебс вважає його мало не за Бога земного, а мирний обиватель мріє про хоч якусь віртуальну близькість до нього: "Да если этак и государю придется, то и Государю скажите — что вот, мол, ваше императорское величество, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский..."

Поруч з Государем усі — "раби, подножки, грязь Москви", від мужика до графа. Тут нема й не може бути ані політиків, ані тим більше героїв — хіба що на кшталт лермонтовського: "слуга царю, отец солдатам", — героя саме тому, що вірно, "не щадя живота своего", служив Цареві.

Інша річ — **Фаворит**. Як Антей без матінки-землі, Фаворит неможливий без постійного контакту з Батюшкою-Царем (Матушкою-Царицею), часом — контакту найбезпосереднішого, інтимного. Але поки Фаворит у царевій ласці — він є всемогутнім. Свєтлєйший князь Меншиков при Петрі. Князь Потьомкін-Таврічеський при Катерині. "Бирон царил

при Анне" (О.К.Толстой). "Во дні фельдфебеля-царя капрал Данилович Безрукий та унтер п'яний Довгорукий Украйну правили..." І так далі.

У згадці про всемогутність майже немає іронії — йдеться не тільки про безкарність і необмеженість фаворитської влади, але й про те, що фактично самим лише Фаворитам своїм дозволяли Царі-самодержці бути, хай і на недовгий час монаршої ласки, вільними людьми, вершителями долі власної й навіть національної — здійснювати подвиги, віддавати власні накази, а не саму лиш волю монаршу транслювати. Згадаймо військові подвиги Меншикова, "Потьомкінські села", "Біронівщину", опереткове гетьманування Розумовського.

Фаворита, одначе, всі бояться й ненавидять, окрім Царя-батюшки. "Лукавий временщик" — ось його визначення в класичній російській літературі. Цей "халіф" — як не на хвилю, то, принаймні, до смерті справжнього халіфа, після якої — або, як Меншикову — в Берьозов, або, як Бірону — собача смерть. Але ж в історію та культурну пам'ять Фаворити вписуються навічно, визначаючи і тип політичного діяча, і небезпечний, але такий заманливий шлях запаморочливої кар'єри.

Втім, можна вказати на ще один характерний тип політичного діяча самодержавної епохи, — від таких діячів часом залежали долі держав, суспільств, шляхи європейської політики. Йдеться про ватажка бунту чи повстання, — але тільки якщо таке повстання і такий ватажок ставили перед собою завдання більші, аніж просто "похід за зипунами".

У суспільстві, де єдиною легітимною владою була спадкова харизматична монарша влада, лідер бунту отримував шанс на успіх лише тоді, коли перетворювався на Самозванця — розпочинав таку собі PR-кампанію, спрямовану на те, аби переконати російське суспільство, що саме він і є правдивий Цар-батюшка, а зовсім не Грішка Отреп'єв чи Ємелька Пугачов.

Цар, Фаворит і Самозванець — ось і всі типи політичного діяча, створені російською політичною культурою на початок XIX століття. Але потім були декабристи, які "розбудили Герцена", той навіщось побудив бомбістів-народовольців та Чернишевського (який тут же почав розповідати "сни Віри Павлівни"), а вже під звуки терористських бомб молоденький Володя Ульянов буцімто вирішив "пойти другим путем". Внаслідок цієї досить довгої, темної й суперечливої історії, яку донедавна називали "історією революційного руху в Росії", до нашого каталогу додалося ще два типи політичних діячів, що їх ми, використовуючи термінологію, до якої охоче вдавався згаданий В.Ульянов-Ленін, назвемо "**Володарем дум**" (або ж Ліберальним Балакуном) та "**Професійним Революціонером**". Першими Володарями Дум (Ліберальними Балакунами) в Росії були, мабуть, усе-таки не Герцен з Огарьовим, а Радіщев та Чаадаєв —

дворяни-фрондери, дилетанти-вольтер'янці, автори не революційних чи реформістських програм, а, сказати б, дисидентської есеїстики, яка викривала "виразки російського життя". Однак саме відсутність "нормальної" демократичної дискусії в суспільстві, не кажучи вже про "нормальне" (в нашому сучасному чи навіть тодішньому англійському розумінні) політичне життя, зробили цих есеїстів власне що Володарями Дум значної частини вищих верств тодішнього суспільства, потужними (а тому небезпечними для абсолютистської влади) джерелами формування громадської думки — в той час, як самодержавна влада, через знову-таки відсутність нормальних каналів громадянської комунікації, — сама не могла ефективно протиставити цьому впливові щось, окрім репресивних заходів (ну, хіба що пустити чутку, що Чаадаєв — божевільний).

Навряд чи герценів "Колокол" проникав до Росії у числі примірників, більшому, ніж кілька сотень, але постать "Великого Іскандера" була оточена шанобливим поклонінням у тодішньому "передовому" суспільстві (варто задати хоча б численні шанобливі згадки про нього в листах та щоденнику Шевченка), а судження Герцена з ключових суспільно-політичних проблем приймалися, як найавторитетніші. Я вже не згадую про те, як "сни Віри Павлівни" посереднього белетриста Чернишевського потягом багатьох десятиліть вважалися мало не вершиною російського письменства та російської суспільно-політичної думки водночас.

Але починаючи з 1870-х рр., відтіснивши **Володарів Дум,** на авансцену опозиційної політики вийшли **Професійні Революціонери** — люди, стовідсотково віддані Великій Ідеї; фанатичні аскети, практично позбавлені особистого життя, готові покласти і власне щастя й долю, і долю будь-кого іншого на олтар вищезгаданої Ідеї та служіння Народові. Перший представник цього типу з'явився, цілком природно, не в житті, а в літературному творі одного з Ліберальних Балакунів — романі Чернишевського "Что делать". Його герой Рахметов спав на гвіздках, наче йог, і не їв м'яса, щоб підготуватися як слід до грядущих битв за визволення трудового народу. Потім були кришталево чисті душею царевбивці — Желябов, Кибальчич (до речі, обоє українці, та ще й "свідомі" — Желябов, наприклад, активно листувався з Драгомановим) та Софія Перовська (така собі тургенєвська дєвушка з саморобною бомбою), потім — всевсітньо відомий анархіст князь Кропоткін, супер-терорист Борис Савинков, але архетипальним Професійним Революціонером став, ясна річ, В.І.Ленін, який любив Чернишевського, пив лише холодний чайок, але всього себе віддав справі Переможної Пролетарської Революції.

Спадкоємність між Володарями Дум та Проф. Революціонерами виразилася не лише в ідеях та цінностях (безоглядному Народолюбстві передусім), але й у багатьох елементах, так би мовити, політичної субкуль-

тури. По-перше, хороший Професійний Революціонер, особливо — революційний лідер, мусив також бути Володарем Дум. Плєханов та Ленін були "видатними філософами та економістами", Троцький та Луначарський — "видатними літературо- й мистецтвознавцями", а останній — іще й драматургом. Лідер есерів Борис Савінков навіть непогану художню прозу писав, а найвірніший учень Леніна і майбутній батько всіх народів Сталін був не лише геніальним філософом, економістом, мовознавцем, літературознавцем (згадаймо фрази про "лучшего, талантливейшего поэта" та про "штуку посильнее "Фауста" Гете"), а й публікував замолоду віршики грузинською мовою. Отже, справжній революціонер мусив мати "праць" хоча б на кільканадцять томів — традиція, яка завершувалася фарсом у вигляді щорічної появи чергового тому "Ленінським курсом" — промов і доповідей "дорогого товариша Леоніда Ілліча".

Як і їхні попередники, Проф. Революціонери не мали жодного досвіду демократичної, відкритої політики, тому не вірили в діалог та компроміс — ані з Владою, ані, за великим рахунком, із суспільством загалом. Власне, до відкритих раціональних дискусій та пошуку компромісів не було привчене й російське суспільство. Тим-то воно й обирало собі таких героїв: одні вірили в Царя-батюшку, інші — в чудесне духовне оновлення суспільства, яке станеться, коли "кращі люди", начитавшись високодуховних творів Володарів Дум, пробудяться самі й пробудять Народ; врешті, ще інші вірили в Революцію, здійснену під мудрим і твердим керівництвом Професійних Революціонерів — всіляких Іллічів, Залізних Феліксів та інших легендарних істот з іменами, похідними від сталі, молота, каменю й подібних твердих предметів (партійні "псевдо", між іншим, нагадували не тільки "клікухи" кримінальників, як зауважували розвінчувачі часів перестройки, але й новонареченні замість "мирських" чернечі імена — адже партія, за влучним виразом тов. Сталіна, була "орденом меченосців в державі радянській").

Були, одначе, короткі періоди в житті Російської держави, коли в ній з'являлося щось схоже на елементи демократії й публічної політики — йдеться про 1905–1907 рр. та період з березня по грудень 1917 р. (від скинення царя до розгону Установчих зборів і закриття "буржуазних" газет більшовиками). Трохи далі — до часів Директорії, — протягнувся цей період в Україні, але й тут після гетьманського перевороту про демократичне політичне життя можна говорити лише із значною натяжкою. Втім, українська "власне-політика" й після короткого цвітіння 1905–06 рр. знову перейшла у віртуально-міфологічний стан. Як писав оглядач "Літературно-наукового вісника" М.Гехтер 1912 року, "Тяжкі загально-політичні обставини призвели до того, що навіть ті ніжні парості української "політичної політики", які були розквітли в 1905–1906 р., безслідно зникли і поховалися. У російських законодавчих палатах третьої генерації [тобто

після розпуску Першої та Другої Дум — О.Гр.] українці своїх представників не мають. (...) Се, розуміється, сумно, що українство не виступає як реальна політична сила, але разом із тим се цілком природно. Звідки було українству надбати політичних сил, коли протягом віків воно систематично нищилося не тільки як політична, але і як культурно-національна цілість" [Гехтер, с. 171].

Все ж таки в ці короткі періоди виникали численні політичні партії "майже європейського" типу, відбувалися вибори в Думу та Установчі збори, розгорталися бурхливі дискусії в Думі та на сторінках майже-вільної преси (скасовувалася, принаймні на якийсь час, лише попередня цензура). На чолі новонароджуваних партій поставали, природним чином, або вчорашні Ліберальні Балакуни ("кадети" — професори Мілюков та Вернадський, український "есеф" — професор Єфремов), або ж учорашні Професійні Революціонери (лідери "есерів" та "есдеків"). З-поміж "думців" виділилися яскраві особистості — блискучі публічні полемісти, полум'яні оратори, загалом — політики типу, раніше в Росії невідомого — типу **Парламентарія.** Однак цей тип тільки-но почав формуватися, центрального місця в політичній культурі та масовій свідомості він так і не посів, як не вкорінилася в Росії й демократія — не в останню чергу завдяки, м'яко кажучи, неповній культурній сумісності з традиційним російським життям.

Наприкінці 1917 року в Росії до влади, розігнавши Ліберальних Балакунів та думських і "учредиловських" Парламентарів, прийшли Професійні Революціонери — більшовики. А в Україні почався недовгий, але дуже значущий період романтичного державотворення силами наших місцевих Володарів Дум (перші вожді Центральної ради — професор-історик Грушевський, популярний прозаїк-модерніст Винниченко, літературознавець-народник Єфремов, журналіст і критик Петлюра). Специфічний характер нашої тодішньої політичної еліти відбиває дуже суб'єктивна, але й красномовна автохарактеристика, дана першим українським прем'єром В.Винниченком своєму урядові — Генеральному секретаріятові зразка червня 1917 р.: "Це не було Міністерство [тобто кабінет міністрів — О.Гр.] в звичайному розумінні... Але це була Рада Міністрів для української, свідомої організованої демократії [інакше кажучи, керівний орган лише для "свідомих українців", та й то не для всіх, а лише "демократичних поглядів" — О.Гр.]. Це був Уряд для тих, хто почував над собою примус законів духу, а не законів фізичної сили. Це був ідеальний Уряд, прообраз тих Урядів, які колись матиме людськість [sic!], коли позбавиться від усіх засобів насильства й грубого, злочинного примусу. (...) Це був, здається, перший і єдиний у всій історії людськості уряд, який постав без насильства, без примусу, без усяких органів і засобів урядування, але який був справжнім Правительством з великою моральною силою, з не-

писаними, необставленими тюрмою, нагаєм і жандармом законами" ["Відродження нації", т.1, с.226–227]. Інакше кажучи, це був "уряд", створений політиками-неофітами, учорашніми Володарями Дум, які мали надзвичайно туманні поняття про реальну політику та будівництво державності й гадали це надолужити всепереможною силою своїх ідеологічних концепцій.

Цілком природно, що, зіткнувшись із першими ж реальними проблемами, уряд УНР мусив або "обставитися" реальними, дієвими державними інстутутами, або ж загинути разом з новонародженою національною державою. Про цей момент Винниченко згадує так само емоційно: "З чого починати? Що робити? Ми ж ніякого ні державного, ні адміністративного досвіду не мали й не могли мати. От групка собі людей, складена з журналістів, політичних емігрантів, учителів, адвокатів, тощо" [там само, с. 256].

"Кадровий порятунок" у трудній, але шляхетній справі розбудови національної політичної еліти нібито настав після більшовицького Жовтневого перевороту, коли з Петербургу до тоді ще "стабільного" Києва кинулися сотні "етнічних малоросів" — державних чиновників імперського режиму. Й почалася історія, яка в іще більшому масштабі повторилася в Києві 1991 року і яку В.Винниченко називає "підбиранням петроградського сміття": "...до нас з півночі скочувалися усі черепки розбитих більшовиками буржуазних органів і апаратів. Ми з гордістю і самовдоволенням підбирали ці недоломки й поміщали їх на найкращі місця. Треба було тільки, щоб ці черепки мали синє-жовту фарбу" [там само, т.2, с.117].

Коли ж романтичний і порівняно мирний період національного державотворення завершився "муравйовщиною", Берестейським миром і фактичною німецькою окупацією, внаслідок чого на чолі України опинився... гетьман, та не абихто, а нащадок гетьмана Скоропадського (харизма!), і не як-небудь, а обраний "з'їздом хліборобів" (отже, "справжнім" народом, не гультяями якимись); вчорашнє "петроградське сміття", виштовхавши за двері практично в повному складі "перший і єдиний у всій історії людськості уряд, який постав без насильства, без примусу, без жандарма", самотужки стало грати роль політичної еліти (власне, саме цю "еліту" лизогубів та кістяковських згодом прославив їхній колишній підлеглий В.Липинський яко "хліборобську провідну верству").

В намаганні позбутися влади цієї "еліти" вчорашня "групка собі людей, складена з журналістів, політичних емігрантів, учителів, адвокатів, тощо", яка опинилася в позаурядовій і позапарламентській (через розгон Центр. Ради) опозиції, розкололася на дві "групки": прибічників революційної action directe (сиріч скинення Гетьмана "всенародним повстанням"

— знову-таки, відродження ще однієї української політичної традиції), та меншість (головно так звані "уесефи" — Єфремов, Ніковський та ін.), яка стійко трималася "морально бездоганної" позиції — залишатися в рамках звичної мирної, газетно-культурницької "боротьби за національне визволення". Це середовище Винниченко влучно називає "газетними людьми" [там само, т.3, с.96].

Однак скинення гетьмана фактично не відновило ані національної державності, ані демократії в Україні — натомість у національно-визвольному русі настали часи, що їх історики називають "Отаманщиною".

Отже, "газетні люди", "петроградське сміття" та "отаманщина" — ось на які малосумісні фрагменти розпалося те середовище, що з нього могла сформуватися національна політична еліта. Втім, це — погляд, так би мовити, зсередини цього середовища, і то погляд доволі суб'єктивний. Як ми знаємо. цілком інші інтерпретації тих подій давали згаданий В.Липинський, І.Мазепа, Н.Махно та інші.

Для аналізу політичної культури тодішнього українського суспільства цікаво поглянути, як ставилося це суспільство до провідних постатей "Визвольних Змагань" — і під час самих "Змагань", і після їхнього не надто вдалого завершення, коли прийшов час більш-менш спокійної рефлексії. Якщо в "радянській Україні" негативно-зневажливо ставилися практично до всіх "буржуазних націоналістів", не вдаючись у деталі політичних орієнтацій та характеру практичної політичної діяльності, об'єднуючи всіх малошанобливим терміном "петлюрівці" (що означало: не було, мовляв, ані державності, ані ідеології, була лише купка поплічників такого собі Петлюри — мало не бандитського отамана); то на еміграції виникли середовища прибічників Директорії, "гетьманців", а згодом — ще й "мельниківців" та "бандерівців", однак не було скільки-небудь політично впливового середовища "грушевськіанців" чи "винниченківців". Давні духовні вожді українства, проектанти української демократії — перший голова ЦР та перший прем'єр національного уряду, — викликали майже одностайне несприйняття, яке в різних середовищах різнилося лише ступенем осуду та градусом критики. Навіть "ліве" крило еміграції невдовзі знайшло собі нового духовного провідника — Володаря Дум в особі літератора-мученика Миколи Хвильового (до речі, далеко не демократа за будь-якими мірками).

Винниченко у щоденниках згадує, з якою зневагою і злістю відгукувалися про Центральну Раду прості українці влітку 1918 р., після її розгону. А як ставилися до українських політиків-демократів "елітисти" та "тверді державники", можна прочитати у Липинського, Донцова, Маланюка та ін. Отже, не сприйняли тодішні українці — ні "ліві", ні "праві", ні "верхи", ні "низи", — парламентської демократії та політиків-демократів;

потяглися душею й тілом до "нових конквістадорів", до "провідників варязького типу", ба навіть до спадкоємної харизматичної гетьманської влади. Саме такий тип національного політичного вождя — суміш із Професійного Революціонера та батька-Гетьмана із "залізною рукою", — впізнається у портретованому Маланюком та Ольжичем полковникові Коновальцеві, у формованому серед членів ОУН іміджеві "Вождів" — чи то Мельника, чи то Бандери.

Схожий, хоча й інший за культурним походженням образ вождя як "сталевого лицаря революції" змальовувався радянською пропагандою та літературою (в тому числі й українською) в постатях Сталіна, Кірова (поезії Бажана, Рильського, Малишка), Щорса (фільм Довженка).

Однак ці типи комуністичного політика — Вождя Революції та його вірних лицарів-соратників, — формувалися, знову-таки, не в українській культурі, хоча, безперечно, нею засвоювалися й латентно (чи, може, атавістично) існують у ній і дотепер.

Герої-політики радянської доби

Щодо типології політичних лідерів, сформованих у політичній культурі колишнього СРСР, можна виокремити три основних періоди, кожен з яких дав кілька характерних типів.

Перший — ленінсько-сталінський (до середини 1950-х). Тоді сформувалися такі політичні типи, як **Вождь-батько** (на ранньому етапі — Вождь революції), **Вірний Соратник**, **Сталінський нарком** (він же — Видатний Господарник), а також — **Герой Труда** (або ж віртуальний політичний діяч).

Еволюцію від Вождя Революції (такої собі upgraded версії Професійного Революціонера) до **Вождя-батька** (або, ще сильніше, Батька Народів) нескладно прослідкувати на прикладі змальовування радянською офіційною культурою (від соцреалістичного мистецтва до "наукових" праць з історії КПРС) Леніна та Сталіна. Вже за життя Леніна та одразу по його смерті ленінському образові додали рис релігійного святого (з числа "батьків церкви") та Царя-батюшки, а вже у пізньому образі Сталіна революційно-утопічні риси поволі згасають, зате посилюється традиційна для російської політичної культури "богоданна" харизма, авторитет патріархального штибу (звідси — й неофіційний титул "батька", як у козацьких гетьманів). Паралельно з цим процесом, образи інших, менших за рангом Професійних революціонерів — **Вірних Соратників** вождя, — набувають дедалі чіткіших рис вождевих Фаворитів. Вірність ідеї у них зміняється вірністю Вождю, а інтелектуалізм — безоглядною виконавчою вправністю (Свердлов, Калінін, Молотов, Кіров, Орджонікідзе, Берія, Хрущов тощо).

Однак з огляду на неспадковість влади радянського Вождя-Батька, його Вірні Соратники потенційно також були Вождями, тому з суто прагматичних міркувань, для обмеження кола конкурентів, десь із кінця 1930–х почав культивуватися тип **Сталінського Наркома** (або ж Видатного Господарника). Це також був Вірний Соратник, але вже зовсім не Революціонер, не ідеолог, а за задумом — і не політик, а лише господарник, тісно прив'язаний до справи управління конкретною "галуззю" й позбавлений шансів будь-коли претендувати на вищу владу: Мікоян — це Харчопром, Тевосян — Танкопром, Косигін та Устінов — ще якісь "проми".

Життя, втім, внесло свої корективи в задуми кремлівських володарів, і саме вчорашні скромні "сталінські наркоми" стали опорою Хрущова у боротьбі проти сталіністів, а потім — визначили панівний тип політика пост-сталінської доби — прагматичного й поміркованого, досить-таки байдужого до "ідеологічної тріскотняви", але чудового організатора "конкретних справ".

Виник за сталінської доби іще один тип політичного діяча, хоч і віртуальний, розпропагований не лише комуністичними мас-медіа, а й такими шедеврами мистецтва, як фільми "Депутат Балтики" та "Член Уряду". Йдеться про скромних і неамбітних вибійників та академіків, свинарок та пастухів, письменників-орденоносців та поетів-академіків, "висунутих і обраних народом" у буцімто найвищі органи державної влади СРСР. Роль їхня була, звичайно, суто ідеологічно-маскувальна, але соціальні привілеї цим людям надавалися цілком реальні, до того ж такі "**Герої Труда**" та "народні обранці", якщо не "зазналися", не втратили людської совісті (а багато з цих достойників таки її не втрачали), могли зробити чимало корисного простим людям — допомогти з квартирою, паливом на зиму, газом до села тощо.

Другий період — хрущовсько-брежнєвський (з кінця 1950-х до початку 1980-х). До переліку типів, сформованих попереднім періодом, за цей час додалися ще два — **Удільний Князь** та **Дисидент** (він же — сучасний Володар Дум).

Послаблення жорсткого тиску тоталітарного центру на неросійські околиці СРСР, офіційно пропаговане як "повернення до ленінських принципів національної політики", привело врешті-решт до сформування нового типу владних взаємин між Кремлем та "національними республіками". Взамін за цілковиту, демонстративну лояльність до Центру та відмову від будь-якого впливу на московські справи, місцеві керівники отримали значно більшу свободу дій у своїх "вотчинах". Взявши курс на "опору на місцеві сили", вони почали формувати локальні владні клани (на національній, а то й на родо-племенній, як у Казахстані, основі). Значно глибша, ніж будь-коли раніше, закоріненість влади в республіках у місцевому

грунті, зробила її лідерів — **Удільних Князів,** — з одного боку, значно менш небезпечними конкурентами для кремлівських геронтократів, але, з іншого боку, надала їм явного національного (ба навіть націоналістичного) забарвлення, особливо помітного в Закавказзі та Литві.

Саме з таких Удільних Князів та їхнього оточення згодом формувалися політичні еліти в багатьох пост-радянських незалежних державах, від тієї-таки Литви до країн Центральної Азії.

З настанням хрущовської "відлиги" поновилося неофіційне, напівпідпільне культурне й суспільне життя. Знову з'явилися несанкціоновані владою Володарі дум — Солженіцин, Висоцький, покійний Булгаков, а в Україні — Іван Дзюба, Василь Симоненко та інші. Знову, як у часи Герцена та Драгоманова, непідцензурні твори ходили в списках або таємно ввозилися з-за кордону, але додалися нові, незрівнянно потужніші канали комунікації — радіо та магнітофони. Саме завдяки їм недруковані чи заборонені тексти цих нових Вершителів Дум, тепер об'єднаних загальною назвою **Дисидентів**, набули немислимого раніше поширення і впливу на масову свідомість. Навряд чи існував дорослий радянський громадянин з вищою освітою, який би не слухав хоч вряди-годи по радіо "Свобода" читання "Архіпелагу Гулаг" або останніх новин про те, як ведеться в Горькому академікові Сахарову. Варто зауважити, що саме з середовища Дисидентів та їхніх пасивних однодумців з-поміж радянської інтелігенції вийшли перші когорти некомуністичних політиків часів розпаду СРСР.

Третій і останній радянський період — горбачовська "перебудова", аж до розпаду СРСР 1991 року. За ці бурхливі роки вже існуючі політичні типи зазнали значних трансформацій, а також сформувалися два принципово нові типи — **Публічний полеміст та Технократ.**

Проголошення політики "гласності" вивело Дисидентів та митців-фрондерів — учорашніх неофіційних Володарів Дум — з напівпідпілля, з еміграції, а то й з ув'язнення, і винесло на гребінь всенародної популярності. Але коли, з початком телетрансляцій З'їздів народних депутатів, до СРСР прийшла епоха публічної, квазі-демократичної політики, коли депутат-академік Сахаров з'явився на трибуні згаданого З'їзду, а "вермонтський відлюдник" Солженіцин почав з екранів телевізорів учити співгромадян, "Как нам обустроить Россию", — стало зрозуміло, що їхній час минув не меншою мірою, аніж час стандартних номенклатурних "політиків" у темносірих костюмах.

На авансцену вийшли Публічні Полемісти та Технократи — люди, можливо, й не загартовані в незримих боях із "клятим режимом", необтяжені томами патріотичних поезій чи високодуховних романів, але вмілі оратори або ж кваліфіковні фахівці в правових та господарчих проблемах. Професори, юристи, керівники підприємств — Г.Попов, С.Собчак, Є.Гай-

дар, Г.Явлінський у Москві; В.Лановий, В.Черняк, В.Пинзеник, В.Гетьман, директор "Південмашу" Л.Кучма — у Києві, — сформували ці важливі типи пострадянської політичної еліти.

Водночас відбувалося розшарування в середовищі вищої компартійної номенклатури, внаслідок якого розпочалася "розбудова" в масовій свідомості нових типів політичного лідерства, які уповні окреслилися вже в пострадянську добу.

Політичні типи незалежної України

Спроби типології сучасних українських політиків робилися неодноразово — з-поміж найвідоміших згадаймо хоча б книжку Д.Видріна та Д.Табачника "Україна на порозі XXI століття: політичний аспект" (1995), про наукову об'єктивність якої можна судити вже за її найпершою фразою: "Загальновизнаним є той факт, що після перемоги Леоніда Кучми на президентських виборах у липні 1994 р. Україна стала на шлях якісно нового політичного життя" [Видрін, Табачник, с. 6].

До власне типології сучасних провідних політиків згадані науковці (другий з них, до речі, у 1994-96 рр. являв майже класичний тип Фаворита при президентові Кучмі) підходять, як виглядає, з погляду попередніх посад чи професій відповідних політичних діячів:

"...Леонід Кравчук; політик-ідеолог, президент-секретар, який вбачає своє покликання у створенні нових ідеологем-пояснень, нової політичної мови. У давні часи цю функцію виконували шамани...

...Леонід Кучма: політик-керуючий, президент-менеджер, основна місія якого — брати участь у безпосередньому управлінні справами країни... Свого часу, будучи підлеглим Кравчука, просив "дати" йому хоч якусь ідеологію. Тепер сам буде наймати кравчуків і вказувати їм, яка ідеологія потрібна для управління підприємством-державою...

...Іван Плющ: політик-аграрій, президент (якби ним став)-голова, президент-бригадир. Його місія — імплантація у високу державну політику патріархально-патерналістських методів керівництва [так, ніби їх там ніколи не було! — О.Гр.], характерних дя нерозвиненого сільського господарства. Цей тип лідера однаково схожий на голів колгоспів України чи латифундистів Сіцілії [sic]...

...Володимир Лановий, Петро Таланчук — політики-вчені, політики-викладачі, президенти-лектори. Їхня місія — створення ідеальних програм виходу з кризи, програм реформування, процвітання тощо. Вони визначаються [sic] впевненістю в тому, що коли буде добра програма, то кардинальне поліпшення ситуації — справа не років, а місяців.

...Валерій Бабич: ...зовсім новий для України тип політика-бізнесмена, президента-підприємця. ...Бабич став політичною фігурою, не продаючи свої політичні можливості, а купуючи їх...

...Нарешті, Олександр Мороз демонструє ще один тип політичного лідера: політик-парламентар, президент-арбітр. Як не парадоксально, цей політик лівої орієнтації наближається до західного типу патрійного професійного інтегрального політика. Він, хоч і не завжди успішно, але намагається інтегрувати ідеологічні функції Кравчука та менеджерські функції Кучми. Однак йому поки що не вистачає західного досвіду не прямого, а побічного управління країною через закони, а не декларації та укази" [там само, с. 22–24].

Читаючи ці теоретизування, так і хочеться запитати недосяжних авторів: що ж то таке — "політик-парламентар, президент-арбітр" (добре, хоч не президент-парламентар)? І чому таким "парламентарем-арбітром" не є також Плющ, а Мороз, навпаки, чому не є "бригадиром"? Адже в тій самій Сільгоспакадемії обоє вчилися, й маніпулювали Верховною Радою вони практично однаково. Натомість "арбітром" політика з яскраво вираженою партійною орієнтацією всерйоз називати важко. Невідомо також, чому всіх своїх "типів" Табачник та Видрін називають "президентами" — вони що, непрезидентів не вважають за політиків? І як вони уявляють собі діяльність вищої виконавчої влади "через закони, а не укази"? Навіщо ж тоди законодавча влада?

Але то все дрібниці, для типології політиків не надто суттєві. Підхід до типології, заснований на, так би мовити, background певних політиків, цілком має право на існування, якщо його не плутати з типологіями, заснованими на сферах політичної діяльності, — напр., парламентська діяльність, діяльність експертів-аналітиків університетського походження (що ними є, напр., такі відомі американські політии, як Бжезінський чи Кісінджер), діяльність виконавчої влади (яка в розвинених демократіях при всьому бажанні не може керувати "через прийняття законів") тощо.

Але окрім різних сфер політичної діяльності та різних особистих backgroundів наших політиків, є ще така річ у публічному політичному житті, як амплуа політика — за аналогією з акторським амплуа ("герояноханця", "благородного батька", "інженю" тощо). Тут слід звертати увагу не на те, як ті чи ті політики "влаштовані всередині", а більше на те, як вони виглядають "назовні", грубо кажучи, яку "машкару" вдягають, і спробувати узагальнити найпоширеніші "машкари", "прикиди", іміджі в сучасній українській політичній культурі.

Почнімо "згори". Для посідачів найвищих державних посад характерне використання одного з амплуа — **Хазяїна** або ж **Аксакала**. Тип Хазяїна є характерним породженням пострадянської доби й поєднує риси

таких радянських політичних амплуа, як Вождь-батько та Видатний Господарник. Якась специфічна ідеологія Хазяїнові не дуже потрібна — вистачить розпливчастих концепцій Блага народу, Стабільності та поміркованої національної ідеї (в жодному разі не в етно-націоналістичному варіанті!) Той-таки Л.Кравчук, до речі, практично жодної нової ідеологеми сам не вигадав — усе взяв з арсеналу або націонал-демократів, або "окциденталістів-реформаторів". Як колись Батько народів, сучасний Хазяїн "за всіх нас турбується", виглядає стомленим, небагатослівним, похиленим під тягарем державних проблем, але по-батьківському "суворим і справедливим" з тими, хто щось накоїв.

"Грати Хазяїна" може не лише президент, а й прем'єр або спікер парламенту, однак для них це небезпечно, адже "в країні може бути лише один Хазяїн".

Ще один тип високопосадового або високоавторитетного політика-арбітра — це **Аксакал.** Він, як і Хазяїн, намагається представляти "інтереси всього народу", висловлювати судження або приймати рішення "з погляду вічності" чи принаймні "спокійної об'єктивності", дистанціюватися від яскраво виражених партійних чи ідеологічних позицій, а також від гострих конфліктів та конфронтацій, хоча й любить, вчасно опинившись поруч, зіграти роль миротворця. Улюблений ідеологічний термін Аксакала — "центризм", хоча роз'яснює він його досить туманно.

Для Аксакала поважний вік та чималий досвід є необхідними атрибутами. За походженням Аксакал — або колишній Хазяїн (як-от Л.Кравчук чи І.Плющ), або колишній Володар дум (як-от І.Юхновський).

В оточенні сучасного Хазяїна, відтісняючи (з перемінним успіхом) Фаворитів та Вірних Слуг, на провідні місця вийшли **Скромні Державотворці** — такий собі синтез давніх Видатних Господарників та Технократів. Це, власне, те політичне амплуа, до якого найчастіше вдаються "політики-менеджери", за термінологією Видріна-Табачника, тобто люди, що прийшли в політику з радянського директорату чи вищого чиновництва, і не можуть похвалитися ані героїчним минулим Дисидентів, ані славою Володарів Дум, ані навіть ораторськими талантами Публічних Полемістів. Їм нічого не залишається, як мовчазно грати "спокійну силу" — особливо добре це виходить у Є.Марчука, але й В.Пустовойтенко останнім часом робить успіхи, особливо на ниві "навчань з цивільної оборони".

Деякі Скромні Державотворці регулярно підкреслено заявляють, що вони "зовсім не є політиками" (як, напр., Віктор Ющенко), але з огляду на те, що такі заяви робляться здебільшого перед телекамерами або на прес-конференціях, їх важко кваліфікувати інакше, як заяви стовідсотково політичні, як засоби продуманої побудови власного політичного іміджу.

Решта поширених в Україні політичних амплуа належать головно політикам-парламентаріям, бо потребують добре підвішеного язика й ораторських талантів, зате практично не потребують організаторських здібностей. Це — **Технократи, Борці із злочинністю** та **Бунтівники** (праві та ліві). Технократи, всупереч етимології цього слова, зовсім не обов'язково мають досвід керівної роботи. Вони можуть бути науковцями, "виробничниками" чи навіть комсомольськими апаратниками в минулому, але, орієнтуючись на свій електорат, що складається з міської інтелігенції з інженерно-технічною освітою, ці політики невтомно викривають "політиканство", "дешевий популізм", "пусту ідеологію", й натомість з кожної проблеми пропонують свій підхід — "тверезий", "об'єктивний", що відповідає "кращому світовому досвіду".

В такому "об'єктивізмі" може бути не менше популізму, аніж в грубій демагогії яких-небудь Вітренко чи Моісеєнка (як, напр., у знаменитому бюджеті Юлії Тимошенко), але подолати їх у полеміці й вивести "на чисту воду" значно складніше.

Парламентські Бунтівники належать, мабуть, до найвідоміших політиків України — з огляду на їхню галасливу активність. Прізвища С.Хмари, Л.Скорик, Н.Вітренко не знати неможливо — хоча б через те, що їх щодня чути з кухонного "брехунця". Парламентський Бунтівник — це інституціалізований Дисидент, у якого інтелектуалізм замінено популізмом, а політична ідеологія стала річчю ситуаційною: головне — щоб вона була близька "протестному електорату" чи принаймній якійсь достатньо значній його частині. Для невдоволених існуючим станом галичан — підходить Степан Хмара, для невдоволених слобожан — Наталя Вітренко.

Нарешті, специфічний пострадянський тип політика — Борець із злочинністю, точніше — з мафією (або ж "мафіозним режимом"). Саме завдяки цьому амплуа, використовуючи масове незадоволення "прихватизацією" та "розгулом злочинності", прийшов до влади в Білорусі О.Лукашенко. В Україні також є кілька парламентських Борців з мафією, найвідоміший — Григорій Омельченко. Однак у ширшому варіанті (як "борця із злочинним режимом") до цього амплуа (як до одного з кількох у своєму інструментарії) вдавалися й такі масштабні політики, як екс-прем'єри Є.Марчук та П.Лазаренко (ясна річ, уже після своїх відставок).

Узагальнюючи цю спробу типології, можна об'єднати всі основні "амплуа" в сучасній українській політиці в три більші групи:

- це, по-перше, всілякі "центристи", "прагматики", "господарі", що намагаються стати над "вузькі партійні та ідеологічні інтереси", дбаючи про "увесь народ" та керуючись "здоровим глуздом", а не "утопічними програмами" та "небезпечними експериментами";

- по-друге, це всілякі "борці" (чи то з мафією, чи то з "буржуями", що "жирують на людській біді"; чи то з "п'ятою колоною Москви", через яку, мовляв, усі наші біди);
- по-третє, це всілякі "професіонали", "не-демагоги", люди "конкретних справ" (до них можна віднести не самих лише Технократів та "молодих реформістів" на кштал Терьохіна чи Пинзеника, але й "політиків-бізнесменів, всіляких "газових депутатів" та "почесних футболістів", які, за слушним зауваженням Видріна та Табачника, не продають свої політичні можливості, а купують їх).

Можливо, саме такий спектр політичних іміджів спричинений суспільними уявленнями про те, яким має бути хороший політик, ідеологічно-ціннісними орієнтаціями певних суспільних груп. Спробуймо ж з'ясувати ці уявлення та орієнтації, використовуючи матеріали соціологічних досліджень — зокрема, циклу досліджень про образ "ідеального політика", що проводилися Центром "Соціальний моніторинг" протягом 1997-98 рр. (їх результати регулярно публікувалися в бюлетені Центру "Моніторинг громадської думки населення України").

Скажімо, в липневому випуску бюлетеня (№4, 1997) в таблиці 2.3 (стор. 10) вміщено перелік якостей "ідеального політика" з оцінками важливості цих якостей, на думку наших громадян. На вищих позиціях опинилися "професіоналізм" (94 бали зі ста), "прихильність до справи соціального захисту" (87 балів), "уміння відстояти власну позіцію" (86), "уміння йти на компроміс" (85), "комунікабельність" (81), "вища освіта" (80), "прихильність до реформ" (60), вміння "гарно говорити" (61). На останніх місцях опинилися "чітка партійна приналежність" (20 балів зі ста), радикальні погляди (45), "схильність до силових дій" (45). У січневому випуску бюлетеня (No 1(14) за 1998 р.) вмішено результати кількох досліджень, що визначили, зокрема, "найкращий фах для політика" (табл. 4.11) — такими є: економіст (45.2%), юрист (36%), професійний політик (29.1%), фінансист (16.8%). Серед найменш бажаних професій виявилися робітники (4%), селяни (5%), діячі культури (3.5%), науковці (6.9%). Вочевидь, на цих результатах уже відбилися негативні враження суспільства від діяльності політичних еліт початку 1990-х рр., коли серед них помітне місце посідали Володарі дум — письменники, науковці, а також учорашні Дисиденти.

Там само, в табл. 4.12 представлено перелік "якостей, за які можна обрати до Верховної Ради". До найпопулярніших якостей належать: "компетентність" (75.6%), "чесність, принциповість" (70%), "лідерські якості" (30%), а до найменш популярних — "посада" (2.8%) та "партійність" (1.6%).

У табл. 4.7 вміщено наслідки ще одного, пізнішого опитування про "ідеального політика", які показують надзвичайно суперечливу й плутану картину. "Ідеальний політик", на думку середньоарифметичного громадянина України, повинен бути помірковано-радикальним реформатором, однак має проявляти велику обережність у прийнятті рішень у складних ситуаціях. Краще, коли він не має однозначної чіткої політичної орієнтації, віддає перевагу "м'яким методам управління", але водночас — із ухилом в авторитарність, а не колегіальність. При цьому, однак, "ідеальний політик" не повинен "добиватися повної перемоги свого підходу до проблеми". Загалом же — картина, яка відбиває суперечливі, нестабільні уявлення та конфлікти різних систем цінностей, зокрема — патріархально-авторитарної та раціонально-плюралістичної. Відвертого авторитаризму, радикальних соціальних експериментів ми боїмося; політикам, які втілюють ці орієнтації, не довіряємо; натомість "м'якотілим" демократам та вченим "доктринерам" також не дуже віримо, а головне, не дуже їх поважаємо. Перемагають у такій боротьбі за наші симпатії, ясна річ, помірковано-авторитарні "центристи" та "прагматики", але з огляду на кризовий стан суспільства та значні розміри настроїв соціального протесту, знаходять свій чималий "шматок електорату" й усілякі "борці" та відверті популісти.

Загалом же можна сказати, що, хоча "всенародніми героями" української політики **Борці** навряд чи коли стануть, але надійне місце скраю іконостасу, поруч із **Хазяїнами та Аксакалами**, їм надовго забезпечене.

Література

До розділу 1:

Без культури немає народу. [Інтерв`ю Д.Табачника з П.Шелестом]//Київ, 1989, ч.10, с.90–110.

Великому Сталіну. Народні пісні та думи. Поетичні, прозові і драматичні твори письменників Радянської України. — К.: Держлітвидав, 1949, 358 с.

Гриценко О. Своя мудрість. Національні міфології та громадянська релігія в Україні. — К.: УЦКД, 1998, 184 с.

Єфремов С. Щоденники. — К.: Рада, 1997, 834 с.

Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість в Україні XX століття. — К.: Основи, 1997, 424 с.

Литвин В. Політична арена України. Дійові особи та виконавці. — К.: Абрис, 1994, 496 с.

Мацевич А. Микола Скрипник. — К.: Молодь, 1990, 216 с.

Собчак А. Хождение во власть. Рассказ о рождении парламента. — Москва: Новости, 1991, 272 с.

Стріха М. Мова. — У кн.: Нариси української популярної культури. — К.:УЦКД, 1998, с.397–426.

Ткаченко О. Держава сильна підтримкою народу. Доповідь Голови Верховної Ради України на урочистих зборах 23.08.1998 р. //Голос України, 1998, 26 серпня, с.1–4.

Шелест П.Ю. Україно наша Радянська. — К.: Політвидав, 1970, 280 с.

До розділу 2:

1. Видрін Д., Табачник Д. Україна на порозі XXI ст.: політичний аспект. — К.: 1995.
2. Винниченко В. Відродження нації. (Репринтне відтворення видання 1920 р.) У 3-х тт. — К.: Політвидав України, 1990.
3. Грушевський М. Історія України-Русі. Т. 9, кн. 2. — К.: Наукова думка, 1997.
4. Гехтер М. Українське життє в 1911 р. // ЛНВ, 1912, кн. I–III.
5. Липинський В. Україна на переломі. — Київ–Філядельфія, 1995.
6. Моніторинг громадської думки України. Бюлетень Центру "Соціологічна думка". — 1997, вип. 4; 1998, вип. 1 (14).
7. Ольжич О. Евген Коновалець. — У кн.: Незнаному воякові. — К.: 1994, с. 264–272.
8. Толочко О. Образ держави і культ Володаря в Київській Русі. ///Mediaevalia Ucrainica. Ментальність та історія ідей. — 1994, вип. III.
9. Keane J. The Media and Democracy. Polity Press, London, 1991.
10. Nachbar J., Lause K. (editors) Popular Culture: An Introductory Text. — Bowling Green State University Press, 1992.

Вєрка Сердючка як дзеркало української культурної трансформації

Олександр Гриценко

Вєрку Сердючку породило телебачення. Породило і в сенсі прямому, фактологічному, і в значно глибшому — саме бурхливе формування пострадянської медіа-культури уможливило Вєрку як культурний феномен.

Спостерігаючи за київською масовою пресою, неважко зробити висновок, що Вєрка Сердючка не належить ані до найзнаменитіших, ані до найулюбленіших поп-культурних персонажів, але мало хто зі світу шоубізнесу та телебачення викликав стільки пристрасних та контроверсійних відгуків, як вона. Вєрка — постать "парадигматична" (мало не сказав: "архетипальна") для новонароджуваної медіа-культури сучасної України, тому безперечно заслуговує на окрему серйозну розмову.

Вєрка Сердючка — явище в нашій культурі, з одного боку, дуже традиційне, але з іншого — принципово нове. Як зразок травестійно-вернакулярного гумору, вона має довгу низку попередників, від "Перелицьованої Енеїди" І.Котляревського, Квітчиного "Шельменка-денщика", через до-ГУЛАГівські "Вишневі усмішки", Тарапуньку зі Штепселем, суржикові естрадні "усмішки" П.Глазового — аж по Вєрчиних сучасників "кроликів" та "довгоносиків".

З іншого ж боку, Вєрка, як уже зауважувалося, безперечний продукт телевізійної епохи (чи, як кажуть західні культурологи, "медіа-культури"), а також нашої постмодерно-пострадянської ситуації, руйнування не лише політичних заборон, але й ідеологій, цінностей, смаків, канонів.

Як і її західні та вітчизняні аналоги (наші "довгоносики", московська "О.С.П.-студія", Бівіс та Бат-хед з MTV тощо), Вєрка будує і себе саму, і свої "артефакти" з матеріалу масової культури, що його постачають головним чином електронні медіа. Як породження електронної доби, Вєрка еклектична, аполітична, пародійна і провокативна. Втім, спробуймо підтвердити всі ці твердження фактичним матеріалом.

Біографія героїні

Приймаючи "гостей" у своїй програмі "СВ-шоу", Вєрка неодмінно розпитує їх про цікаві моменти з часів дитинства, при цьому докидаючи кілька надзвичайно барвистих деталей власного дитинства, які здебільшого суперечать одна одній.

Це й не дивно — адже народилася Вєрка дуже недавно, і не в сорочці, а одразу в залізничному кітелі.

1995 року на українських телеекранах з'явилося кілька рекламних кліпів дніпропетровського "Приват-Банку", в яких головним (чи навіть єдиним) персонажем була худа (але з чималим бюстом), вульгарно розфарбована й криклива залізнична провідниця, яка суржиком зізнавалася у любові до "Приват-Банку", акції якого вона буцімто придбала: "Дивіденди "Приват-Банка" нам полєзніше, чим п'янка!"

Роль провідниці зіграв молоденький студент естрадно-циркового училища Андрій Данилко, і навряд чи тоді у нього чи в замовників рекламних кліпів існували наміри — продовжувати екранне життя згаданої телегероїні, у якої тоді, здається, навіть прізвища не було.

Але грошей на рекламну кампанію банк, вочевидь, виділив чимало, кліпи крутилися на телеекранах протягом кількох місяців, і спрацював ефект теле-розкрутки: смішну провідницю Вєрку вже знала вся Україна. Варто зауважити, що кліпи з Вєркою вигідно вирізнялися своєю неординарністю на тлі шаблонної реклами всіляких пепсі-кол та миючих засобів з нереально-красивенькими героями та їхніми абсурдно-правильними фразами про кислотно-лужний баланс або про корисність сухих підгузників. Іронічність кліпів "Приватбанку", їхня впізнавана "пострадянськість", а головне — безсумнівний комедійний талант Андрія Данилка зробили свою справу: невідомо, наскільки зросло число акціонерів банку, але популярність провідниці Вєрки набрала всеукраїнських масштабів.

Після цього Вєрка Сердючка могла впевнено починати своє власне, позабанківське естрадне та телевізійне життя. Данилко-Сердючка, зібравши невеличкий акторський колектив, почав гастролювати Україною з власною гумористичною програмою у здавна й багатьма (Райкін,Тарапунька та Штепсель, Карцев та Ільченко, "Кролики" та ін.) випробуваному стилі естрадних гумористичних скетчів, а 1996 р. навіть почав з'являтися в урядових концертах — ясна річ, в образі Вєрки Сердючки, із сценками-монологами про вагонне життя. Молоді актори були самі собі авторами й режисерами, що, зрозуміло, не додавало досконалості їхньому "мистецькому продуктові", але забезпечувало йому певну свіжість та безпосередність. З інтерв'ю, які роздавав тоді Андрій Данилко журналістам, можна було зробити висновок, що намагання все придумувати й здійснювати самостійно, уникаючи допомоги досвідчених "дорослих" артистів, сценаристів, режисерів — це, певною мірою, річ принципова для юної естрадної знаменитості.

Здавалося, що дальший шлях А.Данилка спрогнозувати нескладно: талановитий молодий артист набереться професіоналізму, "збагатить творчу палітру" (а не обмежуватиметься лише Вєркою) й посяде гідне місце серед інших талановитих естрадних гумористів — "кроликів", "одеських джентльменів" тощо.

Однак чи то сам Данилко, чи то доля розпорядилася інакше: за кілька місяців на телеканалі "1+1" з'являється власна програма Вєрки Сердючки "СВ-шоу". Провідниця Вєрка, вбрана в обсипаний блискітками "зірковий" жакет та драні колготи, приймає, як ведуча, різних гостей — зірок кіно, телебачення та шоу-бізнесу, не стільки беручи в них інтерв'ю, скільки розважаючи і їх, і публіку. При цьому гостей "купе СВ" ще й частують типовою "дорожною їжею" — то вареним яєчком, то домашньою ковбаскою, і неодмінно наливають "по чуть-чуть" в одноразові пластикові шкляночки (звідси, мабуть, і назва Вєрчиного "техно-хіта"). А насамкінець провідниця Вєрка пропонує гостеві/гості вкладатися спати тут же, на диванчику, ще й умощується поруч, під одним пледом.

Після кількох тижнів існування програми "СВ-шоу" про Вєрку заговорили всі — не лише газетні телеоглядачі, а й реномовані інтелектуали, й навіть народні депутати. Говорили різне — лаяли значно частіше, аніж хвалили, але все те, ясна річ, лише сприяло Вєрчиній популярності (чи то пак, телерейтингові). Невдовзі Вєрчина програма вже ретранслювалася московським каналом ТВ6, а нині, кажуть, рейтинг провідниці-зірки серед російської телеаудиторії помітно вищий, аніж серед української, яка до Вєрки за два роки звикла й навіть дещо охолола.

Не спочиваючи на лаврах, В.Сердючка освоїла інші мистецькі спеціальності — почала співати, записала цілий альбом "композицій" у власному виконанні, а цього року на телеекранах навіть з'явилися відеокліпи на ці "композиції" (найвідоміша — "По чуть-чуть" із безсмертним рефреном "Без бокала нєт вокала, Ліда!").

Останнім творчим проектом Вєрки Сердючки стала вистава "Титанік", яка витримала кілька аншлагових показів у театрі імені Л.Українки при досить-таки дорогих квитках. У цій виставі Данилко грає кілька ролей, але стрижнем, на якому все тримається, ясна річ, залишається Вєрка, саму вже появу якої на сцені зустрічає овація.

Таким чином, замість "розширення діапазону" відбулося "зростання" артиста із своїм образом, підсилене "зростанням" цих сіамських близнюків із своїм головним медіумом — телебаченням. Можна навіть сказати, що не існує Данилка-знаменитості, Данилка-самостійного артиста, існує лише "телезірка" Вєрка Сердючка.

Артист Данилко, як видно, робить спроби звільнитися з-під влади свого персонажа — у тій-таки виставі "Титанік", або беручи участь у Всеросійському конкурсі гумору 1999 р., де він став переможцем, не скориставшись "розкрученим" образом Вєрки, але то все — лише окремі епізоди.

Так колись Остап Вишня цілком затулив собою реальну особу Павла Губенка; Тарапунька і Штепсель — артистів Тимошенка й Березіна, а кримінальна трійця Трус, Балбєс, Бувалий — відповідно Віцина, Нікуліна, Моргунова (лише Нікуліну — найпотужнішій серед них особистості — вдалося звільнитися з-під влади свого персонажа, та й то не повністю).

Варто зауважити, що всі згадані естрадні та кінематографічні персонажі мали відверто гротесковий, розважальний, "неінтелектуальний" характер, з деякими рисами соціальної чи культурної маргінальності (від конфліктів із законом — до нелітературної чи не зовсім літературної мови), карнавалізації. Це часом викликало гостру критику культурних пуристів та елітистів. Антоненко-Давидович писав 1930 року: "тільки низький культурний рівень або справжня "культура примітивізму" може продукувати Вишневий гумор і живитися ним... Недалеке майбутнє несе забуття Остапові Вишні". Недалеке майбутнє, як виявилося, несло не забуття, а ГУЛаг — і Вишні, й Антоненкові-Давидовичу, натомість те, що останній так зневажливо звав "культурою примітиву", живе, житиме й переживе, мабуть, творчість будь-якого конкретного письменника чи артиста. Це просто натура людська така: сміятися над тим, що смішно, не надто дбаючи про вишуканість свого сміху.

Втім, Антоненко-Давидович не був винятком: в часи "перебудови" залунали запізнілі звинувачення на адресу Тарапуньки та Штепселя як "поплічників русифікації", які своїм "низькопробним" суржиковим гумором буцімто сприяли формуванню в українців комплексів меншевартості та провінційності.

Вєрчин "прикид"

На початку свого існування, в рекламі "Приват-банку", візуальний образ Вєрки склався за допомогою звичайного одягу залізничної провідниці — синій кітель, на лацканах — нашивки "з молоточками"; натягнутий на лоба берет, намотаний на держак сигнальний прапорець. Гротесковість досягалася за рахунок чималого "надувного" бюсту, жестикуляції та немилосердного суржику. "Рання" Вєрка була, по суті, шаржем на численних реальних крикливих українських провідниць, з якими, мабуть, часто доводилося стикатися Андрієві Данилку в поїздках до рідної Полтави чи куди-інде.

І скетчі-монологи "ранньої" Вєрки також базувалися на влучно схоплених у навколишньому житті фразах, смішних чи абсурдних дорожніх ситуаціях ("що воно мені воняє", "дайте чаю, бо скучаю" та інші подібні перли гумору). Варто зауважити, що вміння бачити комічне в буденному та слух на всілякі колоритні фразочки, слівця, звороти Андрій Данилко має незрівнянні — здається, він те все вбирає з навколишнього життя, як

губка, а потім насичує ним свої імпровізації перед телекамерою, — і саме в цьому, гадаю, одна з причин його артистичного успіху.

Коли ж естрадна популярність Вєрки проклала їй шлях на щотижневий телеекран (та ще й на найпопулярніший український канал), її "прикид" змінився ніби незначно, але принципово. Замість звичайного форменого кітеля з'явився ніби-елегантний піджак, увесь покритий якимись блискітками; берет тепер також обсипаний блискітками, але спідниця залишилася та сама, мишачого кольору, натомість колготи стали драними — із діркою на видному місці. А надувний бюст ще збільшився в розмірах, причому з численних інтерв'ю А.Данилка у пресі та на телебаченні глядачам відомо, що бюст робиться за допомогою двох надутих презервативів — і на гастролях, мовляв, він регулярно закуповує нові презервативи "для мистецьких цілей". На блискучі Вєрчині плечі накинуто довжелезний ядучо-зелений шарф-боа (синтетичний, ясна річ). Довершують цей імідж туфлі на височенних платформах (Данилко-Сердючка, до речі, так і не навчився в них вільно пересуватися, — а може, й не старався, аби не втратити гротесковості).

Отже, візуальний образ із шаржованого перетворився на гротесково-пародійний: сьогоднішня Вєрка — це пародія на новоспечених пострадянських "зірок шоу-бізнесу", які намагаются виглядати, немов голівудські знаменитості. але й далі нагадують провінційних провідниць чи продавщиць.

З іншого боку, такий гротесково-амбівалентний імідж можна вважати ще й пародійною ілюстрацією відомої "героїчної парадигми" — що герой, мовляв, повинен бути "одним із нас", і водночас — "кращим за нас". Отже, сьогоднішня Вєрка — це влучна пародія на знаменитість, але ця пародія сама стає справжньою знаменитістю?

Пародія та провокація

Пародійність та провокаційність зовнішньості теле-Вєрки супроводжується не менш пародійно-провокаційною поведінкою в самій програмі "СВ-шоу". Уже перші, вступні кадри (заставка) програми — відверто пародійні: відкриваються дверцята авто, і звідти з'являється обтягнута блискучою панчохою худа Вєрчина нога — достоту як у репортажах про вручення "Оскарів", які завжди починаються з приїзду суперзірок, коли з лімузинів "ногами вперед" з'являються всілякі Шарон Стоун, Джулія Робертс та інші.

Приймаючи у своєму "купе СВ" поп-співачку Таісію Повалій ("візитівкою" якої стала пісня про "просто Таю"), Вєрка сповіщає гостю, що й вона написала нову пісню, і тут же позбавленим приємності "ніби-джазовим" голосом починає:

“Просто Вєра, просто Вєра,
я від природи Венєра!
Не бере мене ні свинка, ні холера...” — і т.д.

А зустрічаючи іншу місцеву поп-зірку — Олександра Пономарьова (який незадовго перед тим випустив відеокліп своєї пісні “про серденько”, в якому щедро, але досить невміло використано фрагменти з серіалу “Горєц”), Вєрка пропонує гостю влаштувати двобій на мечах, “як справжні горці”, і вмикає пісню “про серденько”, але замість мечів виявляються швабри.

Приймаючи московського поп-композитора Ігоря Крутого (ця “акула шоу-бізнесу” відома тим, що “пече шлягери, як млинці” — мало не сотнями, і всі схожі один на одного), Вєрка пропонує гостеві тут же, у студії написати пісню — скажімо, на вірш Шевченка “Мені тринадцятий минало, я пасла тėлята за селом...” (Вєрка декламує саме так).

Пан Крутой, справді, за якісь десять-двадцять секунд продукує жалісну мелодію в стилі тих пісеньок, що їх співають жебраки по поїздах та вокзалах, а сама Вєрка одразу ж починає співати цю ніби-пісню ніби-Шевченка, ставши у страдницьку позу й простягнувши руку. Тут провокація подвійна: щодо “крутого композитора” (який, до речі, з явними труднощами стримував своє відверте роздратування під час передачі) та щодо “щирих українських патріотів” біля телеекранів (аякже, замах на самого Шевченка)...

А в найостаннішому (на час написання цієї статті) “СВ-шоу” відомий танцівник непевної сексуальної орієнтації Борис Моісєєв, під'юджуваний Вєркою, навіть зняв перед телекамерою штани.

У перші місяці існування “СВ-шоу” в ньому час від часу з'являлися також невеличкі вставки — “Із спогадів зірки”, в яких знята крупним планом Вєрка глибокодумно верзе якісь нісенітниці “екзистенційного” змісту — явна пародія на “елітарні” телеінтерв'ю з “видатними діячами культури”, і водночас — свідома чи мимовільна провокація, спрямована в бік тих-таки “світочів нації”. Можна твердити, що провокація спрацювала — мені не доводилося чути чи читати жодного позитивного відгуку про Вєрку від знаменитостей “високого мистецтва”, самі лише лайливі фрази a la Антоненко-Давидович.

Власне, перманентним джерелом провокаційної напруги в “СВ-шоу” є вже сама концепція — фікційна ведуча (чи то пак ведучий — хлопець, переодягнутий тіткою) в поєднанні із “справжнім” гостем (гостею), який (яка) далеко не завжди знає, як ставитися до Вєрки — чи як до жінки (прийнявши “фікційну” реальність), чи як до хлопця, що “просто грає роль” (тим самим ризикуючи “зіпсувати гру”). Далеко не всі успішно ви-

рішують для себе цю проблему, а тим часом глядач за ними спостерігає з цікавістю, зловтіхою чи співчуттям.

Пародійність Вєрки-зірки послідовно проходить також на "макрорівні": її "співання" (пародійне вже саме по собі), випуск "першого альбома", участь у "хіт-парадах", а потім і поява відеокліпів (так само відвертих пародій на "продвинуті" техно-кліпи); все це — макро-пародія на "зіркову кар'єру" в шоу-бізнесі (що, втім, не заважає альбомові продаватися, а кліпам — здобувати глядацький успіх).

А врешті-решт, чи не є сама ідея "провідниці-зірки" пародією на нашу сучасну культурну трансформацію — чудесне перетворення із "совка" на "центр Європи". З огляду на це особливий інтерес для нас становить європейський та світовий культурний контекст такого явища, як Вєрка.

Світовий контекст

Жанр естрадних гумористичних авторів-виконавців має довгу історію, про що, зрештою, вже говорилося. Практично всім таким гумористам, з огляду на специфіку їхнього ремесла ("живі" виступи перед широкою, соціально різнорідною аудиторією) були більшою чи меншою мірою притаманні "нелітературність" (орієнтація на живу розмовну мову та комічна гра на її неправильностях) та культурний демократизм, анти-елітизм, часом навіть анти-інтелектуалізм.

Однак ми не будемо в нашому коротенькому екскурсі заглиблюватися далі телевізійної епохи, більше того — обмежимося часом формування постіндустріального суспільства, коли внаслідок глибоких суспільних, культурних, ідеологічних трансформацій виникла так звана postmodern condition. На думку деяких дослідників (див., напр., [Kellner]), важливим проявом суспільної постмодерності в мас-медіа стало, зокрема, так зване loser television, "телебачення невдах", героями якого стали маргіналізовані чи навіть люмпенізовані представники суспільних низів. Дуглас Кельнер стверджує: "те, що називають "loser television" — нове явище в історії ТБ. У попередні часи телепередачі завжди віддавали перевагу зображенню життя багатих або середнього класу, особистого успіху та родинного щастя. Вважалося, що саме такий контекст потрібен для успіху реклами й зростання продаж рекламованих продуктів, тому життя й проблеми робітничого класу й маргінальних суспільних груп протягом десятиліть були майже цілком відсутні на телеекрані. Однак сувора реальність де-індустріалізації та промислового спаду зруйнували цю ілюзорну картинку. Тепер дедалі ширші кола телеглядачів приваблюють передачі, які зображують їхню власну фрустрацію, їхній досвід погіршення життя та почуття безнадії. Звідси — популярність такого "ТБ для невдах", як "Сімпсони", "Розанна", "Бівіс та Бат-хед" [Kellner, p. 149].

Отже, помилкою було б відносити до того самого типу такі явища медіа-культури, як "чорнуха" перебудовчих та пострадянських часів — і описуване нами "ТБ для невдах", адже останнє, попри все, залишається передусім розважальним і комерційним продуктом, практично позбавленим елементу свідомого соціального протесту та політичної опозиційності.

Тому якщо говорити про зразки loser television на пострадянських теренах, ними будуть не програма "Взгляд" чи "600 секунд" Невзорова, а наша Вєрка Сердючка та такі її московські "колеги", як персонажі програми "Назло рекордам" ОСП-студії "папулька й синулька Звєздюкови": хамуватий тиранічний таточко, який дає "уроки спортивної мужності" своєму напівдебільному синочкові (образ останнього, підозрюю, просто списаний з Бівіса або Бат-хеда).

Але почався розквіт цього "ТБ для невдах", між іншим, із боротьби канадського уряду за зміцнення щирої канадської національної культури.

На початку 1980-х років на канадському телеканалі CBC ішла досить популярна гумористична програма SCTV (каламбурна назва звучала як "as see TV"), яка складалася переважно з сюжетів-пародій на штампи та шаблони американського комерційного телебачення й користувалася чималим успіхом також у США (її ретранслював один з найбільших каналів — NBC). Та одного дня продюсер SCTV оголосив колективу, що начальство каналу вимагає від програми дотримання "правил про канадський зміст". Ці встановлені федеральним урядом правила, відомі як "кан-кон" (скорочення від Canadian Contents Regulations), вимагали, щоб у кожній телепрограмі була певна мінімальна квота часу з "виразно канадським змістом" (оскільки, додамо від себе, окремої "канадської" мови не існує). Отже, й у програмах SCTV мав з'явитися регулярний принаймні двохвилинний "виразно канадський" фрагмент. Як розповідають Джоф Певер та Грег Даймонд у своїй енциклопедії канадської поп-культури — книжці "Mondo Canuck", двоє учасників програми — актор Рік Мораніс (відомий наших глядачам як виконавець головної ролі в комедії "Люба, я зменшив дітей!") та його постійний партнер, сценарист і виконавець Дейв Томас спершу обурились: "Та ж ми — канадці, і ми робимо своє шоу в Канаді. Якої ще канадськості їм потрібно?" Але поміркувавши трохи, Мораніс сказав: "Ну добре, ви бажаєте чогось по-справжньому, безсумнівно канадського? Чудово, ви його матимете. Нам потрібно трохи копченої грудинки, пічку-гріль і пару ящиків пива".

Отак народилися майбутні суперзірки північноамериканського телебачення — два провінційні канадські жлоби (або, по-їхньому, hosers, що можна також перекласти нашим сленговим терміном "шланги") Боб та Даг Маккензі (Рік Мораніс та Дейв Томас), персонажі двохвилинної прог-

рами "The Great White North" — обидва у в'язаних лижних шапочках і теплих куртках з капюшонами — "національних костюмах" канадських жлобів. На екрані Боб і Даг не роблять нічого, тільки сидять перед телевізором у лижних шапочках і куртках, дудлять пиво, підсмажують грудинку на грілі та ведуть придуркувату балачку на якусь "виразно канадську" тему — напр., як би це загнати мишу в пляшку з пивом, а потім вимагати в магазині за буцімто куплену пляшку з мишею цілий ящик пива на шару!

А на початку кожного фрагмента звучала "theme song" братів Маккензі у їхньому власному виконанні "а капела". Ось її повний текст:

"Ку-куру куку-у-у! Куку, куку-у-у!" [Mondo Canuck, p.106].

За пізнішими спогадами Томаса й Мораніса, понад тридцять двохвилинних фрагментів за участю "шлангів" Боба й Дага було зімпровізовано й записано протягом одного робочого дня. За задумом творців, усе це мало бути лише засадничо ідіотським "одноразовим трюком", аби показати керівництву телеканалу абсурдність застосування правил "Кан-кон" до такої програми, як SCTV. Але сталося щось цілком протилежне. Після кількох випусків The Great White North на адресу програми пішов бурхливий потік захоплених листів від глядачів. Двоє "шлангів", Боб і Даг, за пару місяців стали загальноканадськими знаменитостями, на гастрольних виступах їх зустрічали повні зали вбраних у лижні шапочки й куртки "фанів", які неструнким хором ревли: "Куру-куку-у-у!!!"

У Канаді, а потім і в США почалася потужна, хоча й не надто тривала епідемія "Маккензіфікації" та "шлангоманії". Дейв Томас згадував, що 1982 року він не міг навіть зайти до супермаркета за покупками, бо одразу ж десятки "шлангів" у шапочках починали горлати ним же самим придумані фразочки "Take off, hoser!" або співати: "Ку-куру-куку! Куку, куку-у-у!"

Як справжні північноамериканці, до того ж досвідчені професіонали на телебаченні, Томас та Мораніс розуміли, що "шлангоманія" невдовзі ущухне, тому намагалися заробити копійчину на братах Маккензі, поки вони ще "зірки". Прокладаючи шлях, яким через кільканадцять років пішла Вєрка Сердючка, вони записали перший і єдиний пісенний альбом братів Маккензі, а потім ще й зняли повнометражний фільм "Strange Brew", в якому Боб і Даг рятують світ від одержимого манією величі пивовара-маньяка. Фільм, одначе, не мав успіху, бо "шлангоманія" вже швидко йшла на спад.

Однак на зміну братам Маккензі згодом прийшли інші численні "шлангуваті" й "жлобуваті" герої американського телебачення — сімейка Сімпсонів, домогосподарка Розанна з однойменної "мильної опери",

врешті, улюбленці підлітків — придуркуваті й агресивні поклонники музики "хеві-метал" Бівіс та Бат-хед з каналу MTV.

Дуглас Кельнер вважає, що мультсеріал про Бівіса та Бат-хеда "демонструє руйнування раціонального суб'єкта в телебаченні, а можливо, що й цілковитий кінець Просвітництва в сучасній медіа-культурі. Бівіс та Бат-хед по-тваринному реагують на все побачене на телеекрані, хихикають та іржать, вважають покази насильства та еротичні епізоди "крутими", натомість будь-яка ускладненість, що потребує інтерпретаційних зусиль, для них — "фігня". Позбавлені смаку, здатності до осмислених раціональних суджень, без будь-яких етичних чи політичних цінностей, ці персонажі реагують на все у безглуздий спосіб і, як виглядає, не мають жодних когнітивних або комунікативних здібностей" [Kellner, p.143].

Але повернімося до вітчизняного медіа-простору. Радянське телебачення навіть у перебудовчі часи продовжувало функціонувати за так званою патерналістською моделлю культурної комунікації. За визначенням відомого битанського культуролога Р.Вільямса, "Патерналістська система — це авторитарна система, яка має совість. Основна різниця — у ставленні правлячої групи до більшості суспільства. ...В патерналістській системі правляча група трактує більшість як відсталу, незрілу, подібну в багатьох аспектах до дітей, як чимось обділену, непідготовлену до самостійного життя. ...Така система має багато достоїнств, вона є відповідальною, а люди, що в ній працюють, зазвичай сповнені почуття обов'язку й своєї служби суспільній справі. Але саме тому, що вони такі свідомі, що вони віддають усі сили справі, ці люди дуже сердяться, коли хтось вважає їхню систему неідеальною" [Williams, p. 25].

Тож наше телебачення навіть в останні горбачовські роки й у перші роки незалежності залишалося "сіячем розумного й доброго", джерелом "правильних" поглядів (хіба що вже не комуністичних, а націонал-демократичних та ліберально-ринкових), еталоном естетичних смаків та мірилом моральних цінностей, а люди, що з'являлися на екрані, — зразками хороших манер, пристойної зовнішності та "правильних прізношеній" (як сказав би Мина Мазайло). І хоча на початку 90-х почалася комерціалізація телебачення (спершу — в Москві, потім помаленьку — й у нас), стрімко посилився елемент розважальності, але хто став новими "зірками" цього оновленого телебачення? Творцем перших телеігор і двигуном комерціалізації московського ГРТ була культова телепостать "перестройки" — Влад Лістьєв, еталон джентельмена на екрані. Ідеологом найбільш "просунутого" телеканалу НТВ є Леонід Парфьонов — зразок інтелектуаласноба. В Україні творцем каналу "1+1" також став не який-небудь парвеню, а увінчаний кількома закордонними фестивальними призами кінорежисер Олександр Роднянський. Та й ведучими програм цього каналу

спершу ставали майже виключно інтелектуали — О.Ткаченко, М.Вересень, О.Герасим'юк, Д.Яневський, Ю.Макаров. Навіть куховарив у ранкових програмах доктор філософії Мирослав Попович. На медіа-просторах СНД до появи "довгоносиків" та Вєрки хіба що невгамовний пітерець М.Фоменко руйнував цю просвітницьку традицію...

Але в середині 90-х поволі наросли дві культурні зміни: по-перше, підросло нове глядацьке покоління, яке вибирає не ліберальну (чи будь-яку) ідеологію, не хороші манери, а пепсі, футбол і фільм "Титанік". По-друге, навіть "старі українці" вже втратили ілюзії щодо рогу достатку, який ось-ось проллється на Україну внаслідок здобуття незалежності, приватизації та інтеграції до Європи. Коли вони бачать на телеекрані чергову гладеньку пику вітчизняного політика, то одразу перемикають на неінтелектуальний бойовик, або на "довгоносиків", які лупцюють один одного по головах, або на сумнівні "приколи" Вєрки Сердючки. Ясна річ, на нашому телебаченні й далі інтелектуалів більше, аніж "маргіналів" типу Вєрки, але об'єктом гострих дискусій перші стають значно рідше, аніж другі.

Уособлювані суспільні цінності та майбуття героїні

Дж.Нахбар та К.Лоуз, американські теоретики досліджень сучасного героя чи знаменитості як культурного феномена, вважають, що серед ключових питань, на які має дати відповідь будь-яке подібне дослідження, повинно бути й таке: "Яка суспільна (етнічна, культурна, вікова) група ідолізує саме цього героя? Чи ця група посідає якусь особливу віру (культ) або цінності, що знаходять своє втілення в даній героїчній особистості або захищаються за її допомогою?" (див. детальніше про це у [Гриценко, с. 42]).

Тож спробуймо й ми, підсумувавши попередні спостереження, дати відповідь на ці запитання. Пошук відповіді ускладнюється базовою неясністю щодо того, чи можна взагалі застосовувати до Вєрки термін "герой" ("героїня")? Безперечно, А.Данилко — знаменитість, а Вєрка Сердючка — пародія на сучасних зірок мас-медіа та шоу-бізнесу, але чи знаменита пародія на героя є героєм? Тому поставлену проблему слід уточнити: чиїм ідеалом є герої, пародійовані Вєркою, і які нові суспільні цінності вони уособлюють? Як уже стверджувалося раніше, Вєрка— не просто продукт епохи електронних мас-медіа, а ще й породження постмодерної-пострадянської ситуації, часів зміщення, змішування, зіткнення різних світоглядів, систем цінностей, смаків, коли об'єктом переосмислення та пародіювання (а заодно й естетизації, переважно іронічної) стає будь-що, від "зіркового" вбрання до хрестоматійних віршів національного пророка Шевченка, від нормованої мови (Вєрчин суржик) до наймодніших кінобойовиків (Вєрчин "Титанік").

Вєрка пародіює (а значить, по-своєму уособлює) зірок пострадянської, дедалі більш комерціалізованої й аполітичної медіа-культури, а ці останні є, вочевидь, "кумирами" того молодшого й середнього покоління, яке "обирає пепсі", а не політику, воліє швидку кар'єру з легкими грішми, а не тяжко зароблений родинний затишок чи внутрішнє вдосконалення душі, яка "обязана трудиться и день, и ночь"...

У цьому сенсі Вєрка є відображенням, з одного боку, культурного світу сучасних парвеню ("нових українців", які намагаються перетворитися на "нових європейців"), а з іншого боку — своєрідним зрізом ментальності зневіреного, внутрішньо розгубленого пересічного мешканця України, який, розлучаючись (вільно чи невільно, але майже завжди болісно) із власним минулим, радіє принаймні нагоді при цьому "розслабитись і отримати задоволення" хоча б споглядаючи Вєрку й інші подібні шоу.

Яка ж перспектива чекає Вєрку — безсмертя чи швидке забуття? У певному сенсі, і перше, й друге. Якщо талановитий молодий артист Андрій Данилко збагатиться досвідом і набуде більшої майстерності, значно розвинувши свої безсумнівні таланти і звільнившись від пут Вєрчиного іміджу, то він, цілком імовірно, зможе посісти помітне місце в національній культурі — на віки, поруч із творцями "Шельменка" та "Вишневих усмішок".

Але ж нам ідеться не про А.Данилка, а про Вєрку, яка не є й ніколи не стане явищем високої культури. Вона — зі сфери поп-культури, де діють інші закони. Як показують приклади братів Маккензі, Тарапуньки зі Штепселем, Бівіса з Бат-хедом та багатьох інших знаменитостей цього роду, їхня популярність та "зірковий" статус ніколи не тривають довго, але ж на зміну їм неодмінно приходять інші Бівіси та Бат-хеди, Тарапуньки та Вєрки, і так триватиме, доки існує людство.

Література

Гриценко О. Своя мудрість: національні міфології та громадянська релігія в Україні. — Київ: УЦКД, 1998.

Mondo Canuck: A Canadian Pop Culture Odyssey. By G.Pevere and G.Dymond. — Prentice Hall Canada, Scarborough, 1996.

Kellner Douglas. Media Culture. Culture Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postodern.- Routledge, London, 1995.

Williams R. Resources of Hope. — London: Verso, 1982.

Шановні читачі!

Через недогляд при макетуванні книжки втрачено такі фрагменти тексту:

На стор. 261, між 2 та 1 рядками знизу:

...що Володимир був претендентом на золоту медаль, наприкінці 10-го класу він раптом втрапив у "міліцейську халепу" - якось у компанії інших школярів жартома закинув картуза на гіпсове погруддя В.Леніна у кіцманському парку, а потім, намагаючись зняти картуза, повалив погруддя. Внаслідок - 15 діб арешту, і - до побачення, золота медаль.

Новітні міфотворці навіть зробили висновок:

На стор. 318, між рядками 2 та 1 знизу:

..."нестійкість" багатьох учорашніх кумирів щодо благ, яких можна було задурнячка відхопити "в час суспільної трансформації". А позакомандні "борці", "герої-бунтівники" (як-от Степан Хмара) виявилися неспроможними протистояти добре організованим партіям з одного боку й нафтогазовим чи металургійним кланам з іншого. Відтак іронічна "Депутатська пісня" О.Ірванця ("В опозицію дівчина виряджала бійця") виявилася зворушливою пам'яткою давноминулої доби, а її останні слова:

"Тож оформ неодмінно передплату в Нью-Йорк
На журнал "Украина" и родной "Огонек" -

майже пророчими...

В цілому ж слово "депутат" у масовій свідомості конотує сьогодні не з дискредитованим "демократом" кінця вісімдесятих, і не з його тодішнім опонентом-"партократом", а, скоріше, з пасажем "Сахона Ментурки" з уже згадуваної "Спікеріади": "Дорогі громадяни бандити, нальотники, валютники, бутлегери, газотрейдери, утримувачі притонів і жовтої преси... Вибачайте, якщо забув когось із незалежних..."

Нішу "героя-бунтівника", звільнену правими, в Україні знову займають "ліві" (на думку насамперед спадають Н.Вітренко з В.Марченком). Разом з тим лояльні мас-медіа вибудовують образ політика...

Фірма «ВІПОЛ»
252151, Київ, вул. Волинська, 60.

Амосов

Бульба

Івасюк

Лобановський

Махно

Сердючка

Хвильовий

Хмельницький

Чурай

Шевченко

Щорс

та ін.